

DIE URWALDBILDER DES

HENRI ROUSSEAU

Stilbildung und Verhältnis zum Gesamtwerk

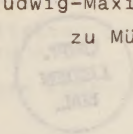
Cornelia Stabenow

1978

DIE URWALDBILDER DES
HENRI ROUSSEAU

Stilbildung und Verhältnis zum Gesamtwerk

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München



vorgelegt von
Cornelia Stabenow
aus Bamberg

München
1980



Referent: Prof. Dr. Rudolf Kuhn

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 27.2.1978

Inhalt

Einleitung	1
1. Kapitel Rousseau und sein Werk in der Sicht der Literatur von 1911 bis heute	8
1. Der einfältige Mensch	8
2. Der Sonntagsmaler	15
3. Der instinktive Künstler	17
4. Das Werk und das Problem der Stilisierung	21
5. Interpretationsrichtungen	38
2. Kapitel Die Erarbeitung eines Stils in den Urwaldbildern	43
1. Die Struktur der Hauptwerke: Figuration und Komposition	44
1.1. "Le lion ayant faim"	45
1.2. "La Charmeuse de serpents"	53
1.3. "La Rêve"	63
2. Zu dem besonderen Stil der Urwaldbilder	74
3. Die Entwicklung der Urwaldbilder	82
1. Erstes Auftreten der Thematik zwischen 1891 und 1905	86
2. Die strengen Kompositionen zwischen 1905 und 1908	96
3. Die späten Bilder von 1908 bis 1910	113
3.1. Die monumentale und unruhig facet- tierte Dingstruktur	116
3.2. Der Bildraum als gedrängtes und ge- dehntes Spannungsfeld	123
3.3. Das zentrierte Geschehen	128
4. Ergebnisse	133
3. Kapitel Gestaltungsprinzipien im Gesamtwerk	135
1. Das Problem der Entwicklung	136
1.1. Vor dem eigentlichen Debut Rousseaus im Jahre 1886	139
1.2. Die Jahre von 1886 bis 1890	140
1.3. Die Jahre von 1892 bis 1897	145
1.4. Die späten Jahre von 1901 bis 1910	149

2. Die Stilbildung	154
2.1. Skizze und Bild	155
2.2. Umgestaltung der Komposition	160
2.3. Vorlagen und Einflüsse	166
3. Die Bildthemen	172
3.1. Das phantastisch-symbolische Bild	174
3.2. Die Porträt-Landschaft	180
3.3. Die Landschaft	182
3.4. Das Stilleben	187
4. Kapitel Die Sonderposition der Urwaldbilder im Werk	193
Schluß:Rousseau und die naive Malerei	210
Anhang	
1. Anmerkungen	218
2. Literaturverzeichnis	251

E I N L E I T U N G

Die naive Malerei bildet in der Kunstgeschichte einen Sonderfall. Ihr Aufkommen ist eng verbunden mit dem Beginn der nachimpressionistischen Malerei.

Zwar hatte es immer schon neben der "hohen Kunst" eine naive Strömung in Form der Volkskunst gegeben. Diese nahm nicht an den ästhetischen Auseinandersetzungen und dem autonomen Selbstverständnis der Kulturkunst teil. Im Unterschied zur neuen naiven Kunst sind ihre Hervorbringungen jedoch anonym und tragen nicht den Anspruch des einmaligen Kunstwerks, da sie an konventionalisierte Schemata gebunden sind. Eine andere naive Strömung, die im 18. Jahrhundert beginnende und im Biedermeier durch das Bürgertum sich ausweitende Dilettantenkunst kann eher als Vorläufer der modernen naiven Malerei gelten, doch tritt auch hier die Künstlerpersönlichkeit, wie an Oluf Braren zu sehen, nur vereinzelt auf.

Seit 1886, dem ersten Ausstellungsjahr Henri Rousseaus im "Salon des Indépendants" ist nun das Phänomen einer neuartigen kollektiven Kunst bekannt. Diese umfaßt nach dem Stand der Sammelausstellung von 1974 in München¹⁾ den weltweiten geographischen Raum Europa, Amerika, Afrika und Südsee und nach der 9. Biennale von Paris 1975²⁾ auch die Volksrepublik China.

Kennzeichnend für Rousseau und seine "Nachfolger" sind der Status des "Laienmalers"³⁾ und die Außenseiterposition zu zeitgenössischer Kunst, wie auch die bilderbogenhafte Orientierung am Gegenstand. Trotz der vorrangig soziologisch zu bestimmenen Gemeinsamkeiten ist eine Definition notwendig, die das unterschiedliche Verhältnis dieser populären Kunst zur Volkskunst bestimmt. Dasnoy führt in seiner "Exegèse de la Peinture naive"⁴⁾ die Typen des "naif par ignorance" für Rousseau und den westeuropäischen, des "naif par provincialisme" für den amerikanischen und des "naif communautaire" für den jugoslawischen Laienmaler ein. Während der "Naive durch Unwissen", - zu nennen sind hier unter anderen die "Maler des heiligen Herzens" Rousseau, Bauchant, Bombois, Vivin und Séraphine Louis⁵⁾ und der Italiener Onore Metelli, der Deutsche Adalbert Trillhaase und der Schwei-

zer Adolf Dietrich -, vereinzelt und unerklärlich als originale Persönlichkeit innerhalb hochzivilisierter Kunst auftritt, sind die Maler der anderen beiden Typen in einen größeren Zusammenhang eingeordnet. Die "Art of the Common Man" steht in der lebendigen Tradition, die sich mit der Ablösung der Kolonien vom Mutterland herausgebildet hatte als Absage an die Kunst der europäischen Kultur⁶⁾. Zwar arbeiteten bereits Edward Hicks, Linton Park und später Grandma Moses individuell abgeschlossen als "naifs solitaires", aber ihre Werke wirkten weit weniger spektakulär als die der frühen Franzosen, weil die Laienmalerei, die "imagerie", seit der Pionierzeit allgemein verbreitet und geschätzt war.

Muß die amerikanische naive Malerei in einer Tradition gesehen werden, so bildet die jugoslawische Malerei, vertreten durch die seit 1930 bestehende Schule von Hlebine, ihrerseits eine nahezu konventionelle Laienmalerei aus. Der präzise Hinterglasmalerei-Stil und die Vorliebe für das schmückende Detail hat über diese Schule hinaus Maler so stark beeinflusst, daß man von neuer Volkskunst mit einem nur leicht variierbaren Motiv- und Formenkanon sprechen kann. Verglichen mit Rousseau und Séraphine Louis fehlt Malern wie Gazi Vecenaj, Kovacić und Lacković die originale Gestaltung. Sie arbeiten in einer sicheren, übergreifenden Manier, die das Gelingen des Bildes und somit das perfekte Endprodukt garantiert, die besondere Bemühung um den Gegenstand jedoch unnötig macht⁷⁾. Selbst Ivan Generalić, der Begründer der Schule, überschreitet schon die Grenze zur Kunstindustrie mit den Bildern der "Hirschenhochzeit" und der "Holzfäller", beide von 1959⁸⁾.

Trotz soziologischer und kulturgeschichtlicher Bedingungen⁹⁾ - die den Ruhm Henri Rousseaus mitbewirkt haben, - allerdings den Sonderruhm des "Genies des Volkes" -, kann nicht ausdrücklich genug auf den Kunstcharakter des Werkes hingewiesen werden. Entzieht sich auch der Gesamtbereich der naiven Malerei der ausschließlichen Erfassung durch kunsthistorische Kriterien, - man kann weder von einer Stilrichtung noch von einer gemein-

samen Ikonographie sprechen-, so ist eine ästhetische Unterscheidung anhand der Frage nach der Gestaltungskraft des Malers doch möglich. Diese Frage ist bis heute noch nicht zum Gegenstand der Auseinandersetzung geworden, da der naive Maler einerseits vorrangig als soziologisches Phänomen, andererseits zusammen mit Kindern und Geisteskranken als psychologisches Phänomen begriffen wird¹⁰⁾.

Die naive Malerei stellt eine Randerscheinung dar, obwohl die Moderne den Begriff der Berufskunst als einer Kunst tradierter und lehrbarer Formen und Inhalte nicht mehr kennt.

Jakovsky ordnet 1957 die Naiven folgendermaßen ein¹¹⁾:

"Weisen wir den naiven Malern den verdienten Platz auf einem Gebiet zu, das wohl nicht das der hohen Malerei ist, sondern mehr das Gebiet der Schaufreude, der Imagerie, als etwas anderes."

Diese Abgrenzung, die auch Bihalji-Merin in seiner "Malerei der Naiven" von 1975 bedingt verteidigt, ist darauf zurückzuführen, daß zwar nicht mehr Mangel an Ausbildung und Können Bestimmungskriterien sind¹²⁾, nun aber Mangel an Selbstreflexion und Bewußtheit. Die Grenze zu unterschiedlich motivierten Malern wie Picasso und Chagall ist damit gezogen.

Die Geschichte der Namensfindung für diese "Nichtkunst" ist charakteristisch, weil es weniger um einen Gesamtbegriff als um die Benennung der Maler geht.

Die Vorschläge vermeiden das Wort "Kunst". Sie beziehen sich vielmehr auf den irrationalen und unanschaulichen Bereich des Gefühls und des Unbewußten.

Wilhelm Uhde faßt Rousseau und die frühen Franzosen 1928 anläßlich der ersten Gesamtausstellung unter dem Begriff "Peintres du Coeur Sacré". 1935 prägt René Huyghe in seinem Buch zur zeitgenössischen Kunst die Bezeichnung "La Peinture d'Instinct", die 1946 von Dorival übernommen und im Rückgriff auf Uhde zu "Les Peintres de l'Instinct et du Coeur" erweitert wird. Patrick Waldberg nennt sie "Peintres immédiats"¹³⁾.

Diese Namen versuchen den Maler zu bestimmen als einen der nur aus seinen Anlagen, aus seinem natürlichen Talent den bildnerischen Ausdruck findet.

Bezeichnungen wie "Autodidakten" und "Laienmaler" sind nicht präzise, da sie auch auf den Amateur anwendbar sind¹⁴⁾. Allgemein verbindlich kann auch nicht die Bezeichnung "Sonntagsmaler" sein oder Jakovskys "Peintres des sept dimanches", da bereits Rousseau sein Malen wie auch Vivin nach der Pensionierung ausschließlich betrieben hat¹⁵⁾.

Alle Naiven sind zunächst zwar "Freizeitmaler" neben ihrem Beruf, aber dieser Name mindert die innere Notwendigkeit mancher Oeuvres.

Verbindlich wird schließlich der Begriff der "Insitného Umenia", der angeborenen Kunst oder "Art naif", den Stefan Tkáč seit 1966, der ersten Triennale von Bratislava vertreten hat. Tkáč beschreibt das Phänomen einer allgemeinen Kreativität, das die Unterscheidung von hoher und niederer Kunst nicht mehr zulasse. Er versteht dieses Phänomen als Symptom, der Entfremdung in der technisierten Gesellschaft zu entgehen. Mathilde Visser beurteilt sogar die naive Malerei als den zukünftig möglichen adäquaten Ausdruck einer klassenlosen Gesellschaft¹⁶⁾. Obwohl dieser Begriff zum ersten Male der gesellschaftlichen Bedeutung einer populären Kunst gerecht wird und sich in die Tradition der Zivilisationskritik und -abkehr stellt¹⁷⁾, verschließt er wie die früheren Begriffe den Zugang zum anschaulichen Charakter der Bilder. Mehr noch, er eliminiert die ästhetische Unterscheidung. Die Verkennung des Originalen ist Folge. Das Nivellieren findet seinen Niederschlag auf dem Kunstmarkt, in Sammelausstellungen und Publikationen¹⁸⁾.

Jakovsky kritisiert 1957 die Wertung des Meisterhaften und spricht 1971 Henri Rousseau den Sonderruhm ab. Er sieht diesen Ruhm nicht im Oeuvre Rousseaus sondern im Persönlichkeitskult begründet. Jakovskys Bestimmung des naiven Malers läßt jedoch die Gestaltungsqualität außeracht. Die Charakteristika beschränken sich für ihn oberflächlich auf das "kleine Milieu", das "Pensionsalter" und einen intelligenzmäßig wie psychisch desolaten Zustand¹⁹⁾.

Bihalji-Merin, der Förderer jugoslawischer Naiver und einer der wesentlichen Kunstkritiker naiver Malerei, ist repräsentativ für die Hilflosigkeit angesichts einer Massenkunst. Er tritt für die Notwendigkeit ein, wirkliche Kunst von Freizeitbeschäftigung und Warenproduktion abzugrenzen, führt jedoch diese Unterscheidung nicht durch, weil er Freizeitmaler wie Raffler und Paps oder Hersteller wie die Jugoslawen in gleicher Weise behandelt wie Rousseau. Er steht in dem Zwiespalt, der sich aus dem Sonderfall der naiven Malerei als einer neuen Volkskunst ergibt. Einerseits meint Bihalji-Merin, daß das, was wir bei den Naiven suchten, nicht die Meisterschaft der Vollendung sei, sondern vielmehr der Zustand der kulturellen Unbefangenheit. Andererseits stellt er allgemein fest, daß nicht alles künstlerischer Ausdruck sei, nicht jeder naive Künstler bleibende Werte schaffe²⁰⁾.

Zwei Namensvorschläge ermöglichen meiner Meinung nach einen Weg, aus der psychologischen oder soziologischen Verallgemeinerung hinauszugelangen, um die gestaltete Wirklichkeit der Bilder wahrnehmen zu können.

Uhde nennt 1933 die Maler, zur Gruppe der "Maler des heiligen Herzens" noch Eve, Rimbert und Utrillo hinzunehmend, die "Primitifs Modernes". Er zieht nicht den Vergleich zu Kinder- oder frühzeitlicher Kunst sondern zu Vorrenaissance-Malerei und Breughel²¹⁾. Bildmomente wie Flächigkeit, Ausdrucksperspektive, präziser Umriß und Lokalfarbigkeit sind Rousseau wie Simone Martini eigen ebenso wie die relative Unbewegtheit der Figurenmotive. Eine generell anschauliche Charakteristik ist gegeben, wenn man mit Georg Schmidt in der primitiven Malerei die Abwesenheit der Zentralperspektive, der Farbperspektive, der Modellierung, der Stofflichkeit und der anatomischen Wiedergabe sieht²²⁾. Gegenüber der modernen Malerei stellt der Moderne Primitive den Gegenstand dar, und zwar ohne freie Malstruktur.

Ebenso anschaulich ist Gauthiers Begriff von 1937. Er lautet "Maitres populaires de la Réalité" und bezeichnet die Maler, die aus dem Volk stammend, eine Meisterschaft eigener Komposi-

tion und Malerei erreicht haben, mit der sie ihre Welt eindringlich wirklich machen, ihre Welt der realen Dinge²³⁾.

Obwohl die beiden Begriffe die Bedeutung des Naiven auch einschließen²⁴⁾, erlauben sie, weil sie äußere Aspekte beiseite lassen, ein anschauliches Vorgehen. Der Kunstcharakter von Bildern primitiver Maler bestimmt sich demgemäß nach der Intensität des Sichtbar-Gemachten und der Ordnungsqualität. Es ist nicht meine Absicht, die Bilder wirklicher Naiver abzuwerten, von Malern also, deren Gestaltungskraft einfach ist und der kindlichen Kreativität nahesteht. Die Aufgabe besteht jedoch darin, der Besonderheit des Ausdrucks der Originalität gerecht zu werden, die einige Wenige aus dem Bereich der "Imagerie" heraushebt.

Ich setze mich mit Henri Rousseau auseinander, weil er zu diesen Wenigen zählt, und mehr noch, weil er der erste war, dessen Weltanschauung und Stil namengebend werden konnten²⁵⁾.

Kandinsky sieht 1912 in der Bildvorstellung Rousseaus das "grosse Reale" und die "Phantastik in härtester Materie"²⁶⁾. Rousseaus "Definition der Dinge"²⁷⁾ ist eine Erscheinung neben der beginnenden modernen Malerei, die sich als Kritik des Impressionismus und Suche nach dem Primitiven versteht²⁸⁾.

Rousseau stellt von 1886 bis 1910 im Salon des Indépendants und seit 1905 im Salon d'Automne aus. Seine Malerei begleitet die Neo-Impressionisten, die Nabis, die Kubisten und die Fauves. Er wird geschätzt von Gauguin, Vallotton, Redon und Picasso. Seine Nachwirkung ist groß. Um 1911 wendet sich Derain den italienischen Primitiven und Rousseau zu. Picasso malt Portraits unter dem Eindruck des ersten Naiven. Carlo Carrá führt seit 1915 Elemente der Kubisten, Rousseaus und Giotto's ein. Der Magische Realismus und die Neue Sachlichkeit, vertreten unter anderem von Kanoldt, Schrimpf und Mense, bemühen sich in Entsprechung zu Rousseau um den neu zu bestimmenden Gegenstand²⁹⁾. Und zudem bereitet Rousseau die Wertschätzung der naiven Maler vor.

Diese enge Verbindung mit der Moderne ist wohl auf die Prägnanz des Werkes zurückzuführen. Andere naive Maler, die gleichzeitig mit ihm im Salon des Indépendants ausstellten, haben keine historische Bedeutung erlangt.

Henri Rousseau hat Landschaften, Portraits, Stilleben und phantastische Bilder gemalt.

Die Urwaldlandschaften sind prädestiniert, die Sonderleistung des Malers und seine Originalität zu erkennen, Rousseau hat 26 Mal das Thema der Üppigen, exotischen Vegetation variiert, in der Kämpfe zwischen Tieren oder Tieren und Menschen vor sich gehen oder die Lebewesen friedvoll beisammen sind. Nach den ersten Versuchen³¹⁾ wird das Thema für Rousseau zur festen Notwendigkeit, denn er malt in den letzten Lebensjahren zwischen 1905 und 1910 allein 23 Bilder dieses Inhalts. Freunde und Kenner Rousseaus wie der Kunsthändler Wilhelm Uhde und der Dichter Guillaume Apollinaire konnten sich die Wirklichkeit der Bilder nicht anders erklären, als daß Rousseau an der Mexikoexpedition 1861 teilgenommen haben mußte. Da Rousseau zu Lebzeiten diese Annahme bedingt bestätigte³²⁾, konnte die Legende entstehen, die Urwaldlandschaften seien Erinnerungen an Tatsächliches. Erst 1961 löst Certigny mit seiner Faktenforschung die Legende auf.

Es ist verwunderlich, daß die Urwaldbilder trotz ihrer zentralen Position im Schaffen Rousseaus, ihres ausgeprägten Formenkanons und der in ihnen wirksamen großen Phantasietätigkeit³³⁾ bisher noch nicht insgesamt untersucht worden sind. Die vorliegende Arbeit will dies auf dem Weg der Bildinterpretation nachholen, wobei die Gruppe der Urwaldbilder für sich und im Kontext mit dem übrigen Werk analysiert werden soll. Darlegung und Kritik des Naivitätsbegriffes und der Rezeption Rousseaus als eines naiven Malers werden hierbei Leitfaden-Funktionen übernehmen.

Vorbemerkung:

Die Abbildungen zu den Gemälden befinden sich, - wie im Einzelfall jeweils angegeben -, in folgenden Monographien:

1. Bouret, Y., Henri Rousseau (Herrsching 1971); 1. Ausg. Paris 1961
2. Vallier, D., Henri Rousseau (Köln 1961)
 L'opera completa di Rousseau il Doganiere,
 Classici dell'Arte, Milano (1969)
3. Tout l'oeuvre peint de Henri Rousseau. Documentation et catalogue raisonné. Paris (1970)

1. KAPITEL

Der "naive" Rousseau und sein Werk in der Sicht der Literatur seit 1911 bis heute

In diesem Kapitel gebe ich einen Überblick über die seit 1911, dem Jahr nach dem Tod des Malers, entstandenen Monographien.

Indem ich die zum größten Teil unwissenschaftliche Literatur unter den Aspekten untersuche, in welcher Weise Künstler und Werk erschlossen und interpretiert sind und Naivität verstanden wird, gewinne ich Anhaltspunkte für meine Interpretation. Der Überblick geht vorrangig nach den Veröffentlichungsdaten der Publikationen vor, da in bestimmten Zeitabschnitten Veränderungen in der Auffassung Rousseaus festzustellen sind. Tendenzen in der Rezeption werden zugleich festgemacht.

1. Der einfältige Mensch

1911 erschien in Paris die erste Monographie, geschrieben von dem deutschen, in Paris lebenden Kunsthändler Wilhelm Uhde. Er lernte Rousseau 1907 über Robert Delaunay anlässlich des für die Mutter Delaunays gegebenen Auftrags der "Schlangenbeschwörerin" kennen. Die Monographie ist insofern wichtig, als sie am Beginn der allgemeinen Wertschätzung stand¹⁾.

Das Buch hat Huldigungscharakter²⁾. Deshalb muß der Leser über den emotional und anekdotisch geprägten Stil und über Urteile hinwegsehen, - wie die, daß Rousseau den schönen Menschentypus jenseits des intellektuellen Zwiespalts verkörpern, ja daß er "nicht nur der erste Mensch, sondern auch der erste große Künstler der kommenden Zeit" sei (S.14). Dann erst wird das Ziel Uhdes deutlich, Zeugnis für den Rang des Menschen und das Niveau seiner Malerei zu geben (S.22).

Uhde wendet sich gegen die Einordnung Rousseaus in die Kategorie der Mußemaler und Dilettanten, die, - er verweist auf Goethes Definition -, in Unkenntnis der Schwierigkeiten sich selbst überschätzten.

"Im Grunde ist dieses verbindliche Anerkennen ein arrogantes Absprechen der ernsthaften künstlerischen Qualitäten ... Rousseaus Leben, soweit es hier in Betracht kommt, war ein mehr als 25jähriger leidenschaftlicher Kampf um die Verwirklichung dessen, was er unter Malerei verstand ... "(S.44).

Als künstlerische Qualität führt Uhde an, daß Rousseau "Wille in jedem Moment auf das Ganze und Vollkommene gerichtet" sei, und daß er "auf der kleinsten Malerei ... mit allen seinen Kräften bis ans Ende gegangen" sei (S.45).

Allerdings verunklart Uhde seine Anschauung, denn die anekdotisch beschriebene Einfältigkeit des Menschen läßt die Qualität des Malers zurücktreten. Uhde behilft sich, indem er die Weltfremdheit als Naivität des Menschen beurteilt, diese Naivität aber für das Werk ausschließt. Nachweise für die Einfältigkeit des Menschen sollen sein: Rousseaus Sentimentalität, seine kindliche Friedensliebe und seine Leichtgläubigkeit, die ihn zum Opfer vieler Späße gemacht und ihn in eine Betrugsaffäre verwickelt hat. Dazu die Unfähigkeit, zwischen Wirklichem und Unwirklichem zu unterscheiden, denn Rousseau sei beim Malen der Urwaldbilder "von der Macht der eigenen Vorstellung so ergriffen" worden, "daß er, "von Angst und Beklemmung befallen, das Fenster öffnen mußte".

Immerhin nimmt Uhde schon die in der späteren Literatur wiederholt auftretende Frage vorweg, ob Rousseau tatsächlich so einfältig³⁾ und deshalb zu täuschen gewesen sei, oder ob er den allgemeinen Erwartungen des Einfältigen entsprechend den Eindruck als Selbstschutz bewußt hervorgerufen habe. Von der der Präsidenten-Anekdote innewohnenden Übertreibung aus⁴⁾ können alle überlieferten nicht mehr verifizierbaren Situationen zugunsten eines aufrichtig-naiven oder eines sich verstellenden Rousseau interpretiert werden.

Die Tatsache, daß ich zu der Legende Stellung nehme, die ich aus der Betrachtung ausschließen könnte, ist legitim, da diese Legende den besonderen Ruhm des Malers bewirkt hat, und da die Ambivalenz des "Douanier"⁵⁾ keinen hinreichenden Beweis für die Naivität des Menschen und Malers darstellen kann. Die Kritik an Uhde setzt in dem Punkt an, wo er aus der Ambivalenz in Leben und Werk nicht auf Einheitlichkeit schließt.

So steht für ihn die verschlossene, weltfremde Person Henri Rousseau vor dem Überzeugten Künstler, der bereits während des Zolldienstes malt und zeichnet, der sich in Musik, Versen und Theaterstücken betätigt, der an Wettbewerben für öffentliche Gebäude teilnimmt, der seine Bilder photographieren läßt und sich selbst im Künstlerhabitus und der auf Ehrungen und Ruhm großen Wert legt⁶⁾. Rousseau wird man nur gerecht, wenn man seine Legende zurücktreten läßt und in Ergänzung zur Malerei sieht. Dann gewinnt seine Angstsituation beim Malen der Urwaldbilder eine ganz andere Bedeutung, nämlich die, daß Rousseau aus seiner Phantasie eine existente Bildwirklichkeit schaffen konnte, einer Phantasie, die auch für die besondere Erscheinung seiner Person verantwortlich sein muß.

Bezeichnend ist, daß die Urwaldlandschaften zu einer eigenen Lebenslegende geführt haben. Uhde beruft sich auf ein Gespräch mit Rousseau, in dem dieser von Mexiko erzählt habe. Erst in seiner zweiten Monographie von 1948, - fünf Jahre vorher verstärkt Röch Grey ihren schon 1922 angemeldeten Zweifel -, schreibt Uhde in voller Überzeugung⁷⁾:

" ... Ich glaube, daß die Fahrt nach Mexiko künftig als wesentlicher Bestandteil seiner von ihm selbst gebildeten Legende anzusehen sein wird."

Bezeichnend ist auch, daß Uhde gerade die Urwaldbilder als Erweise der "unnaiven Gestaltung Rousseaus nimmt.

Er schreibt:

" Seine Komposition wird durch ein sensibles künstlerisches Taktgefühl bestimmt ..."

" In einigen seiner Urwaldbilder ist eine Balance erzielt, wie sie nur bei Poussin vorkommt." (1921, S.56)

Das Gesamtwerk betreffend, weist er ebenso auf die Meisterschaft der Farbe wie auf den starken Erlebnishintergrund hin, den er als Ergriffenheit vor der Natur bezeichnet. Überraschend und für die Untersuchung notwendig ist die Behauptung Uhdes, daß in Rousseaus Malerei eine stilistische Absicht liege, da er die Erscheinung der Natur hätte vortrefflich beobachten können, wie die Studien zu Montsouris, den Befestigungen und zum Eiffelturm zeigten.

" Aus diesen Studien hat er dann mit bewußter und zweck-
entsprechender Stilisierung die Bilder geschaffen." (S.60)
Der Nachweis einer Stilisierung im Werk wäre also zugleich Nach-
weis einer eigenen gesteuerten Originalität Rousseaus, Nachweis
seiner bildnerischen Bewußtheit.

Uhde hat dem Denkansatz nicht nur nicht den systematischen
Nachweis folgen lassen; er hat sogar in seiner Monographie
von 1948, die Tendenz von 1928 und 1933 fortsetzend, eher die
Anschauung vom unbewußt-naiven Rousseau aufgenommen. Obwohl er
nun den großen Künstler der kleinbürgerlichen Existenz eines "Dou-
anier" voranstellt und die Bildökonomie betont, sieht er das
Werk nur unter den Aspekten des Bekenntnischarakters und der
sinnlichen Erlebniskraft. Er benützt die unkonkreten Begriffe
"Instinkt" und "Intuition", die es ihm erlauben, den schein-
baren Gegensatz zwischen Person und Werk zu überbrücken. Mit
diesem Rückzug in die Irrationalität gibt er der von der allge-
meinen Kritik vertretenen und von Apollinaire ausformulierten Rich-
tung freie Bahn.

Guillaume Apollinaires 1913 in seiner Zeitschrift "Soirées" er-
schienener Artikel über Rousseau gibt sich weniger als Nachruf
denn als dokumentarische Darstellung. Apollinaire streut Soi-
rée-Einladungen und -Programme Rousseaus, die Werbung als Zei-
chenlehrer der "Cours Philotechnique", das Testament und die
Begräbnisanzeige in den Text ein. Er veröffentlicht, dem Text
nachgeordnet, zahlreiche Briefe des Malers und Erinnerungen Roch
Greys und Maurice Raynals. Der dokumentarische Charakter gibt
dem Text Sachlichkeit, die die von Apollinaire erstellte Legen-
denbildung in einen scheinbar objektiven Bereich rückt. Kenn-
zeichnend ist, daß Apollinaire den Titel "Le Douanier" voran-
stellt und somit die ernsthafte Bemühung um die Wahrheit, wie
es bei Uhde teilweise zu sehen war, ausschließt. Rousseau ist
für ihn skurrile Erscheinung der einfältigen Person und des Laien-
malers. Zwar wendet er sich gegen Jarry, den wohl die Einfach-
heit des "bonhomme" mehr bezaubert habe als die Qualität des Ma-
lers⁸⁾, bezieht jedoch Rousseau gerade in dieser Herablassung,
die den Worten "bonhomme" und "Douanier" anhaftet. Neben den
von Uhde her bekannten Geschichten der Geistergläubigkeit,-

Apollinaire hält immerhin die Erfindungsfähigkeit Rousseaus für möglich⁹⁾ -, des unfreiwillig Kriminellen und der vergeblichen Liebe, verdient der Bericht zum Porträt Apollinaires und Marie Laurencins, betitelt "Der Dichter und seine Muse", von 1909 besondere Aufmerksamkeit. Geschildert werden die Öffentlichkeitswirkung des Bildes und das naive Malverfahren Rousseaus. Apollinaire beschreibt die Wirkung als einen "fait de suggestion collective", da trotz des allegorischen Titels die gesamte Presse sich darüber einig gewesen sei, daß das Porträt dem Dichter Apollinaire nicht ähnele. In dieser Wirkung sieht er die Parallele zum Ursprung reiner Religionen. Das Merkmal der Reinheit (S. 7, 18, 21f), das er dem malenden Douanier zudenkt und sein Hinweis auf Jarrys "mirifique Rousseau" machen deutlich, daß Apollinaire versucht, aus dem Phänomen Rousseau eine Pseudoreligion zu konstituieren, die ihren stärksten Ausdruck in der von Apollinaire gedichteten Grabschrift vom Himmelszöllner findet.

Anliegen Apollinaires ist der unbewußte Rousseau, der eine neue "magische" Wirklichkeit der Dinge gleichsam okkult sichtbar machen kann. In diesem Sinn fügt er die Anekdote von Rousseaus Angst beim Malen eines "sujet fantastique" ein, die bei Uhdes früher Monographie mehr in den Bereich des Weltfremd-Naiven gerückt war.

Das Anliegen, die Intuition als das zufällige Moment der Kreativität hervorzuheben, deckt sich mit den Interessen des Kubismus-Theoretikers und Dichters¹⁰⁾. Die Schilderung des Malverfahrens legt die Vorstellung vom naiven Maler fest, die bis heute in Abwandlung gültig geblieben ist. Rousseau geht nicht wie ein geübter Maler vom Gesamteindruck des zu Porträtierenden aus, sondern bemüht sich um die genaue Wiedergabe der Teile. Er mißt Nase, Mund, Ohren, Stirn, Hände und den ganzen Körper und überträgt diese Maße exakt-mathematisch auf die Leinwand.

Laut Apollinaire hat der Wille zur genauen Abbildung ein gänzlich anderes Resultat zur Folge, nämlich das der äußeren Unähnlichkeit des Porträts zum Porträtierten. Apollinaire leitet diesen Widerspruch von Absicht und Resultat aus der Unverantwortlichkeit des

instinktiv schaffenden Malers her, wenn er schreibt, daß nicht der Douanier einen Irrtum begangen hätte, sondern daß sich die Zeichen selbst geirrt hätten (S.22). Als konkreten Nachweis führt er Rousseaus Absicht an, den Vordergrund des Bildes mit Nelken, den Dichterblumen zu besetzen, und den Fehler, Levkojen dargestellt zu haben. Rousseau malt im folgenden Jahr die zweite Fassung mit Nelken.

Entsprechend zitiert Apollinaire den Artikel M. Arsène Alexandre, dessen Aussage, variiert, immer noch heute als zentrale Definition wiederkehrt¹¹⁾:

" ... Seul, le bon douanier Rousseau aurait été incapable de vouloir ce qu'il a fait. S'il avait écouté, le voulant, ces touchantes allégories, s'il avait tiré cette forme, cette couleur d'un système calculé, arrêté à froid, il serait le plus dangereux des hommes, alors qu'il en est le plus sincère et le plus candide ..."

Zugegeben ist, daß neben der auf Ähnlichkeit und Gegenstand verzichtenden modernen Malerei der gegenständlich orientierte Rousseau als ungeschickter Nachahmer der akademischen Schule gesehen werden mußte und nur Bedeutung als intuitiver Moderner gewinnen konnte¹²⁾. Apollinaire versteht Naivität, er gibt diese Bezeichnung nie direkt sondern umschreibend mit "Primitivität", als Zustand außerhalb von Tradition und Reflexion. Der Maler legt mit seiner Anschauung keinen kunsttheoretischen Standpunkt fest. Diese Polarisierung von Selbstbewußtsein und Unbewußtsein steht in direktem Zusammenhang mit Apollinaires Einsatz für den Kubismus. Dabei ist zu betonen, daß zwar Rousseau neben Picasso und Braque als unbewußter Maler, unbewußt zeitgenössischer künstlerischer Probleme erscheinen muß, daß aber Kunst vorrangig eine Weltanschauung und nicht eine selbständige Theorie ausdrückt. Anschauliches Denken ist die Art bildnerischen Bewußtseins gegenüber intellektuellem Denken. Insofern sind auch kubistische Bilder mittels der beigegebenen Theorie nicht voll erklärbar.

Indem Apollinaire zwischen zeitgemäßem und persönlichem Bewußtsein unterscheidet, das abseits des äußeren steht, beurteilt er auch Rousseaus Selbstbehauptung als Einfältigkeit. Zwar habe sich Rousseau möglicherweise Meisterwerke von Malern angesehen, aber er habe sich nicht über die "bonhomie populaire" erheben können, die "ein bißchen stark mit seinen künstlerischen Unter-

nehmungen" kontrastierte (S.25). Hier verdeckt Apollinaire, daß es ihm gerade um die bonhomie geht, wenn er kurz vorher das Entstehen des Doppelporträts eindringlich schildert.

Das Werk nimmt nur geringen und sehr allgemeinen Platz in dem Artikel ein. Charakteristisch ist demnach, daß das Werk weder Manier, noch Entwicklung, noch System besitzt. Apollinaire spricht von "variété". Andere Beobachtungen könnten für sich genommen den Bildwillen Rousseaus erweisen (S.25ff), wenn Apollinaire die Person nicht bereits so kategorial gefaßt hätte.

Die Ordnung ist für Apollinaire das übergreifende Merkmal des Werkes, der Bilder sowohl wie der Zeichnungen; Rousseau ginge bis zum Grund der Bilder und füge differenzierte Farbtöne zur Harmonie. Seine "minutiés" seien keine Schwächen, sondern beruhten auf dem Willen zur Ordnung und zur poetischen, gesteigerten Realität. Rousseau sei kein "imagier" sondern Maler. Er habe Studien nach der Natur durchführen können. Apollinaire berichtet, Rousseau habe Laub gesammelt und kopiert und in seinem Atelier zahlreiche Naturstudien gehabt. Den Abbildungscharakter sieht Apollinaire in den Urwaldbildern verwirklicht, die aus der "souvenir plastique et poétique très précis de la végétation et de la faune tropicales" entstanden seien. Der Hinweis auf Rousseaus Naturbeobachtung, - auch vertreten von Uhde -, stimmt nicht mit der späteren Theorie zur naiven Malerei überein und verdient deshalb festgehalten zu werden. In seinem Kommentar zur Kompositionsweise berührt sich Apollinaire mit Uhdes Anschauung:

" ... je l'ai vu souvent travailler et je sais quel souci il avait de tous les détails, quelle faculté il avait de garder la conception primitive et définitive de son tableau jusqu'à ce qu'il l'eut achevé et aussi qu'il n'abandonnait rien au hasard et rien surtout de l'essentiel." (S. 26)

Allerdings beschreibt er einen sicheren Handwerker, während Uhde auf Zweifel und Zögern des Malers hinwies. Rousseau ist der Primitive und der Handwerker, dem das Bild ohne Problem gelingt. Apollinaire schließt die Erarbeitung eines Stils aus. Trotzdem ist die Ablehnung des "großen Mystifizierers" nicht gerechtfertigt, die Chassé 1947 unternimmt¹³⁾, da der Dichter Rousseaus "Ruf als den eines großen Malers begründet"¹⁴⁾, wenn

er ihn auch in ganz bestimmter Weise tangiert. Wesentlich ist, daß seine am Werk gemachte Beobachtung der Ordnung, der Harmonie und der Differenziertheit eher auf einen Über-legt arbeitenden als auf einen unbewußten Maler schließen läßt.

Der Standpunkt, die Kunst als primitiv einzuordnen, die nicht in den intellektuell-künstlerischen Auseinandersetzungen der Zeit steht, ist aus der Sicht der Moderne berechtigt¹⁵⁾. Der Standpunkt verliert jedoch seinen Wert als Kriterium, wenn an Stelle der Beschreibung dieses Kunstcharakters die Person des "gentil Rousseau" oder des "vieil ange" Vorrang gewinnt. Apollinaires Vergleich mit der Reinheit, Anmut und dem Selbstbewußtsein des Primitiven, - er weist auf Taddeo Gaddi und Uccello hin -, führt deshalb weit eher zum Verständnis des Malers als die ausgedehnte Schilderung des Malverfahrens, die Rousseau als Handwerker und nicht als Maler vorstellt.

2. Der Sonntagsmaler

Roch Grey steht mit ihrer Monographie von 1922 zwischen Uhde und Apollinaire. Sie setzt den Maler und das Werk in den Mittelpunkt ihrer Arbeit, weshalb ich ihr einen besonderen Abschnitt widme¹⁶⁾.

Mit dem Wort "Sonntag" verstärkt sie Apollinaires Aspekt des reinen, nahezu ins Religiös-Fromme stilisierten Rousseau. Sie wendet sich zwar gegen diejenigen, die ihn nicht ernst und in einigen Fällen wie einen "demi-fou bonasse et joyeux" genommen hätten, führt jedoch einen Begriff ein, der zur Mythenbildung beiträgt.

" ... L'art d'Henri Rousseau naquit et se forma le dimanche. Liberé de son travail, il pouvait le coeur en fête composer des images en écoutant chanter les faubourgs ..." (S.10)

Ganz eindeutig wird jedoch auch das sozialistische Verständnis der Freizeitmalerie vorweggenommen. Rousseau überwindet die Entfremdung, der er während seines Zolldienstes unterliegt, in der "accalmie dominicale", an der alle arbeitenden Menschen teilhaben. Die Kunst als Selbstverwirklichung wird übertragbar gemacht auf jeden, der neben oder nach seinem Beruf malt.

Während jedoch der spätere Begriff "Sonntagsmaler" die Betätigung in der Kunst eher als Hobby denn als Notwendigkeit meint¹⁷⁾, sieht Roch Grey in Rousseaus Malerei die "Unerschütterlichkeit seiner Bestimmung". Er habe seine Bestimmung gegen Zwänge und Mißbilligungen durchgesetzt wie die, daß seine Bilder im Salon des Indépendants nie in den Ehrensälen, sondern nur im Untergeschoß ausgestellt wurden, weil sie als "puéril" galten. Ihr Namensvorschlag "Maler des Sonntags" ist von einem größeren Ernst getragen als Apollinaires Bezeichnung "Douanier".

Mit Uhde und Apollinaire stimmt sie darin überein, daß das Werk keine Spur der Schwäche aufweise. Wie Uhde versteht sie unter Naivität den Vorwurf, daß dem Maler das Wissen mangle und lehnt den Begriff ab.

"Jamais la personnalité ne peut arriver à une si définitive éclosion, à une précision aussi ferme, sans le savoir absolument conscient, non seulement du métier, mais de sa propre valeur." (S.17)

Das Selbstbewußtsein liege in der Sicherheit der selbsterfundnen Mittel, in der Verdichtung der Bildfläche und der grose Bemühung um Vollkommenheit¹⁸⁾. Mit Uhde und gegen Apollinaire schließt sie also Entwicklung und Rousseaus bewußtes Lernen in der Disziplin des savoir-faire mit ein.

Uhdes Problem, der Widerspruch zwischen einfältiger Person und großem Maler, besteht für Roch Grey nicht mehr. Der Glaube Rousseaus an sein Künstlertum habe den Spott gefiltert. Rousseau erscheint als einer, der keine äußere Störung für seine Malerei zugelassen und zurückgezogen hart gearbätet habe.

Grey greift jedoch ebenso wie auf Uhde auch auf Apollinaire zurück und vertritt damit bereits die Richtung, die seit Ende der zwanziger Jahre bis heute bestimmend sein wird. Es ist die Feststellung, daß sich das Resultat von der Absicht unterscheide, also die These von der Unverantwortlichkeit, die Uhde abgelehnt hatte.

"Le phénomène des disproportions, entre son désir de satisfaire aux exigences convenues de la beauté et sa tendance instinctive de dépasser les limites du permis dans sa conception, le rendra toujours grotesque ..." (S.22)

Roch Grey unterscheidet wie spätere Autoren zwischen "naiv" und "instinktiv", obwohl beide Worte das Unbewußte bezeichnen. Da sie "naiv" im negativen Sinn des Nichtwissens versteht, in Rousseaus Werk jedoch einen hohen Grad von Systematik und Bemühung feststellt, diese Systematik jedoch nicht aus einer ästhetischen Reflexion Rousseaus ableiten kann, macht sie eine überpersönliche Größe, den Instinkt verantwortlich. Dem Handwerker Rousseau entstehen ungewollt Deformationen der Dinge.

Damit ist die Grundrichtung der weiteren Literatur festgelegt. Rousseau ist demnach als bewußter Handwerker im Bereich der Maltechnik und als unbewußter Künstler im Bereich des Ausdrucks aufzufassen.

3. Der instinktive Künstler

Fünf Jahre später, 1927, veröffentlichen vier Autoren, die sich wesentlich für die moderne Kunst einsetzen, Monographien zu Rousseau.

Die Dichter André Salmon und Philippe Soupault¹⁹⁾ und die Kunstkritiker Basler und Zervos vertreten die Richtung Apollinaires. Sie lehnen die Anschauung ab, daß Rousseau als Maler bewußt gewesen sei. Für sie sind nicht nur das Ergebnis sondern auch die Erfindung der Mittelinstinktiv bewirkt. Insofern unterscheiden sie sich von Uhde und Roch Grey.

Apollinaire verstand in seinem Soirées-Artikel unter der Unbewußtheit Rousseaus das Fehlen der tradierten "science" und die Abwesenheit der Intellektualität. Er konfrontiert in seinen "Peintres cubistes" Rousseau mit Picasso, den "kindlichen" Alten mit dem "Täufer" für die Kunst des neuen Jahrhunderts²⁰⁾. Neu ist, daß die hier zu besprechenden Autoren über diese doch den Intellekt bevorzugende Unterscheidung hinausgehen, indem sie Rousseaus Weltsicht als zweite, ebenso wichtige Möglichkeit der modernen Kunst sehen.

Basler bezeichnet die beiden Pole moderner Sensibilität, vertreten in Picasso und Rousseau, als "intellectualisme captieux" und "vérité toute simple"²¹⁾.

Der Stil unterscheide Rousseau von den Künstlern seiner Zeit und zwar der Stil, dessen Rousseau sich nicht bewußt sei²²⁾. Während Zervos die Aufwertung nicht voll teilt, - das Werk sei Ausdruck des "esprit populaire" und gehöre nicht zur Kunst²³⁾ -, verstärkt Salmon, der Freund der Kubisten, den neuen Standpunkt.

Die andere Einstellung zum Unbewußten²⁴⁾ erklärt den Umstand, daß in verschiedenen Abstufungen das Werk Rousseaus nun in den Mittelpunkt rückt und daß "Naivität" eine positive Bedeutung erhält.

Basler versteht die Malerei Rousseaus, die sich absetzt von "tout le débraillé", von "toutes les habiletés de métier", von "toutes les perversités célestes ou sensuelles du modernisme pictural", als den Ausdruck einer besonderen, von der Romantik und von Bergson ausgerufenen Humanität. An die Stelle des "raffinement scientifique", das für den kultivierten Menschen Mittel sei, der Wirklichkeit zu entfliehen, trete der "état inspiré". Basler beurteilt die Naivität als notwendige Bedingung des Schaffens und schreibt ihr göttliche Qualität zu. (S. 21) Hier wird das Bedürfnis nach einer spirituellen, geistigen Kunst deutlich, das Apollinaire auch in der Schilderung des Kollektiverlebnisses ausgedrückt hat. Naivität bezeichnet bei Basler nicht mehr Weltfremdheit der Person und Mangelhaftigkeit des Künstlers, sondern den "état d'âme", der den "spéculation d'un cérébralisme voluptueux"²⁵⁾ entgegengesetzt ist.

Basler vertritt unter den genannten Autoren die äußerste Absage an den auf Wissen basierenden Fortschritt in der Kunst. Aus diesem neuen Verständnis der Naivität, das bei J. J. Rousseau und einigen Kunsttheoretikern der französischen Klassik²⁶⁾ seine Vorläufer hat, lehnt er Uhdes Versuch ab, Rousseau gegen den "Vorwurf der Naivität" zu verteidigen. Die Unkenntnis zeichne den Maler aus. Er sei deshalb nicht mit Virtuosen wie Cézanne, Manet, Poussin und anderen zu vergleichen.

Während Uhde und Roch Grey Stellung gegen den abschätzigen Naivitätsbegriff der Rousseau-zeitgenössischen Presse bezogen, verwenden Basler und Salmon ihn positiv im kulturkritischen Sinn. Salmon beschreibt Rousseaus Naivität als "audace revolutionnaire". Er wendet sich gegen A. Alexandre, der von Apollinaire zitiert wird, und wirft ihm vor, den Douanier nur anhand des Mangels im Wissen zu charakterisieren. Andererseits kritisiert er auch die Apologeten Rousseaus. Sie seien doch indirekt an die akademische Wertung gebunden, da sie nur in Unwissen, Unbefangenheit und Simplizität Werte sähen. Ich schließe mich seiner Kritik an, die ich auf Basler beziehen möchte. Für Basler ist Rousseaus Malerei das Werk eines Kindes, das aus dem Instinkt ordnet. Seine Überraschung darüber, daß Rousseau gewußt hat, die Effekte auf einen visuellen Punkt hin konvergieren zu lassen²⁷⁾, zeigt, daß Basler unter Naivität auch noch den abträglichen Aspekt des Nichtkönnens versteht.

Auch Salmon gerät in Widerspruch zu sich, weil er das Fehlerhafte anspricht:

" En dépit de maladresses, en dépit et à cause des naïvetés répandues a travers les compositions le plus solides, si fermes que le siècle n'en peut opposer aucune." (S.46)

Man steht hier vor der Tatsache, daß zwar der abstrakte Begriff umgewertet, dem Maler jedoch ein ihm eigenes Verfahren in der Gestaltung nicht zugebilligt wird.

Dabei vermitteln gerade Baslers Bildbeobachtungen und Salmons Information über die Louvre-Besuche Rousseaus und dessen überlegte "Traum"-Komposition²⁸⁾ das Vorhandensein einer Methode. Basler wie auch Soupault und Zervos geht es um die spirituellen Qualitäten, um den visionären Rousseau. Sie verlassen vollkommen die Grundlage des Anschaulichen und der formalen Gegebenheit. So stellt zwar Basler an dem Bild der "Artilleristen" die nahezu erreichte Perfektion eines Virtuosen fest, zieht jedoch keinen Schluß, der seine These verändern müßte. Er macht Sensibilität und Instinkt verantwortlich, Faktoren, die beim Entstehen des Bildes grundsätzlich beteiligt sind, aber während der Gestaltung nicht die einzigen bleiben.

Soupaults und Zervos' Standpunkt ist weniger verhänglich, weil diese Autoren keine Theorie voranstellen. Sie betonen die Ima-

ginationskraft des Malers. Soupault beschreibt die Urwaldbilder einführend²⁹⁾:

" On y voit le bruit des branches, le parfum des herbes, la fraîcheur des sous-bois. Un frémissement insensible semble parcourir les veines des arbres."

Das Problem des Unbewußten besteht für ihn nicht. Rousseau ist aufgrund seiner Vorstellungskraft ein vollkommener Maler. Es ist positiv zu bewerten, daß Soupault wie bereits Uhde, nur vom Angebot des Bildresultats ausgeht.

Uhde, nur vom Angebot des Bildresultats ausgeht.

Während Soupault beim Anschaulichen bleibt, stellt Zervos zwar keine Theorie, aber ein akademisches Urteil voran, das auch bei den anderen Autoren außer bei Uhde, verdeckt, keine Rolle spielt. Rousseau ist für ihn ein Maler des Volkes, der keine außergewöhnliche Erscheinung ist, sondern einer der "esprits" simples, que leur simplicité même rend quelquefois accessibles à ce qui est vraiment beau."³⁰⁾ Er mißt Rousseau am intellektuellen Maßstab. Das Werk ist Kuriosum außerhalb der großen Kunst. Er erkennt die Sonderleistung Rousseaus nicht.

Alle Autoren sprechen sich dagegen aus, Rousseau unter die Sonntagsmaler zu zählen. Der psychologische Aspekt des Naiven, der Instinkt, kann jedoch auch nicht zur Abgrenzung dienen, da der "endothyme Grund"³¹⁾ Sinnschicht jeder Gestaltung ist, durch das Gestaltete selbst aber überlagert wird. Der weltanschaulich-kulturkritische Aspekt des Naiven festigt zwar Rousseaus Notwendigkeit für die Kunstgeschichte, - Shattuck erkennt aus diesem Grund Apollinaires Darstellung an³²⁾ -, leistet jedoch keinen Erkenntnisbeitrag zu dem, was einmalig an Rousseau ist und wie sich diese Einmaligkeit ausdrückt.

Die Fruchtlosigkeit der Interpretationsrichtung wird besonders deutlich an der Monographie Courthions von 1944³³⁾.

Courthion verschärft Baslers Vorgehen, indem er die die Intuition umschreibenden Begriffe wie Instinkt, Unschuld, Unbewußtsein noch mehr voranstellt und die Werkbetrachtung völlig eliminiert. Kategorisch schreibt er:

Rousseau "avait un pouvoir intuitif d'écarter les accessoires d'évaluer le poids, la proportion des éléments assemblées." (S.29)

Zu erinnern ist an Uhde von 1911 und 1921, der gerade in der Harmonie einen Bewußtseinsakt sah. Gemessen an dessen Bereitschaft den Bildern gegenüber sehe ich in Uhdes negativem Naivitätsverständnis³⁴⁾ eine größere Möglichkeit zur Erkenntnis als in der umgreifenden Naivitätstheorie, die sich hermetisch abschließt.

Es geht Courthion um den "Fall", um das Phänomen Rousseau. Die überlieferten Anekdoten setzt er ein, um eine Polemik gegen die verselbständigte moderne Kunst zu führen. Das Bedürfnis nach dem Ursprünglichen ist für ihn in Rousseau erfüllt und er ruft zur Nachfolge auf:

" Ce qu'a fait le Douanier dans un certain état médiummique, nous avons à le faire, nous en pleine conscience des grimaces du manierisme et des vanités du fini." (S.34)

Die Kulturkritik tritt bei Courthion stärker als bei Basler hervor. Während jener die geistesgeschichtlichen Gründe für den Rousseau-Kult zu klären sucht, nimmt Courthion diese historischen Bedingtheit als einzige Bedeutung der Existenz Rousseaus. Rousseau wird zum repräsentativen Beispiel für die Theorie. Das Verständnis für den Maler erschöpft sich in der indirekten Zuordnung zu Volkskunst und Völkerkunde.

4. Das Werk und das Problem der Stilisierung

Erst seit 1942 rückt das Werk Rousseaus in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

Gegenüber Uhde, Basler und Soupault bemühen sich Bouret und Vallier um die Katalogisierung aller dem Maler zugeschriebenen Bilder, während die früheren Autoren nur die Bilder zusammenfaßten, die in Ausstellungen gezeigt worden waren.

Noch in einem anderen Punkt wird die Verlagerung des Interesses deutlich. Autoren wie Perruchot, Shattuck, Vallier und Bihalji-Merin scheiden den biographischen Teil vom Abschnitt der Werkuntersuchung. Auch die Kritiker, die den Maler vorrangig zu ihrem Gegenstand gemacht hatten, wie Roch Grey und die folgenden, verflochten noch den biographischen Aspekt mit dem des Oeuvres.

Zum ersten Mal ist die Entmystifizierung möglich. Die Darstellungen

verlieren den Bekenntnischarakter und gewinnen ansatzweise wissenschaftliche Qualität.

Analog der Scheidung dieser Aspekte bearbeiten einzelne Autoren ausschließlich Probleme der Biographie oder des Werkes. Certigny rekonstruiert umfassend anhand von Dokumenten das Leben Rousseaus. Rich untersucht das Werk auf die Stilentwicklung hin³⁵⁾.

Die Schätzung Rousseaus hat sich verändert. Es geht nicht mehr so sehr um den Sonderfall der Moderne, als um den einmaligen künstlerischen Beitrag, den es zu erforschen gilt. Bezeichnenderweise wird die Legendenbildung jetzt hinterfragt und klar auf historische Bedingungen zurückgeführt. Während Chassé den radikalen Standpunkt vertritt, daß Rousseau seinen Ruhm als Naiver nur den Darstellungen durch Künstler und Biographen verdanke, selbst aber ein "Schwindler" gewesen sei, berücksichtigt Perruchot zwar die Rousseau-Legende, räumt dem Maler und dem Werk jedoch gegenüber Chassé überragende Bedeutung ein³⁶⁾.

Die Zweifel richten sich als Kritik gegen den Begriff der Naivität und gegen die Kategorisierung Rousseaus als eines naiven Malers.

Zwei Richtungen sind festzustellen. Die eine Richtung, vertreten von Gauthier und Perruchot, erklärt die Sicherheit der künstlerischen Mittel aus der Stilisierungsabsicht des Malers. Auch Rich ist hier zu nennen, der in dem Werk die bewußte Erarbeitung eines Stils erkennt. Diese Autoren nehmen Uhdes Ansatz von 1911 auf. Die andere Richtung, vertreten von Cooper, Shattuck und Vallier, um nur einige aufzuführen, betont wie Apollinaire das zufällige Bildresultat. Die Gestaltung werde nur durch den Trieb gelenkt. Rousseau sei ein instinktiver Maler, dem das Werk ohne bewußtes Zutun und gegen den Willen gelänge.

Unter Naivität verstehen alle Autoren außer Vallier, die das Naive und das Instinktive zusammensieht, den Zustand des Nichtkönnens und des künstlerischen Mangels und lehnen deshalb den Begriff ab.

Bei Vallier zeigt sich wie schon bei Basler, Salmon und Zervos die Fragwürdigkeit des Instinktbegriffes, weil ihr die Theorie der Gestaltungsursache wichtiger als die Anschaulichkeit ist.

Ein Autor, der das Naivitätsproblem nicht für wesentlich hält, bringt zum ersten Mal die ernsthafte Schätzung des Rousseauschen Werkes außerhalb des psychologischen und kulturkritischen Aspektes.

Daniel Catton Rich hat die Absicht, nicht den naiven Sonderling, sondern den in eigenem Recht signifikanten Künstler zu zeigen, "one of the great and original painters of his generation". Er versucht, die immanente Kontinuität des Werkes nachzuweisen. Er nimmt für den "professionellen Künstler" Stellung gegen das Verständnis, Rousseau sei ein Primitiver. (1946, Vorwort)

"For half a century the art of Henri Rousseau has been obscured by an insistent and almost exclusive belief in its primitivism. Because the artist was self-taught and thereby lacked the studio training of his day, Rousseau was first scorned, then loved for his "naivité". His enthusiasts allowed him no sources or development. He was simply a "primitive", ... and automatically produced "marvelous" and "angelic". (S.11)

Rich geht von dem Brief aus, den Rousseau 1910 an den Kunstkritiker Dupont geschrieben hat³⁷⁾. Rousseau erklärt hier die Bedeutung seines Bildes "Rêve" und schreibt, daß er seine Art nicht mehr ändern werde, die er sich durch stete Bemühungen erworben habe. Rich erkennt die Bemühung in einer allgemeinen Stilentwicklung, die er in chronologische Abschnitte einteilt. Dieses Vorgehen sei hier nur generell angedeutet, da ich mich in den beiden folgenden Kapiteln mit dem Werk auseinandersetze und in diesem Zusammenhang dann auf Rich näher eingehen werde.

Die Leistung des Malers besteht für Rich darin, daß Rousseau sich aus der Bindung an volkskunsthafte Strukturen befreit, - er vereinfache das Detail und die Flächengeometrie -, und im Zusammenhang mit gesteigerter Formenassoziation zu gesteigerter Phantasie gelangt (S.28 ff). Die "Bohémienne endormie" von 1897 stelle den Wendepunkt dar, da aus dem begrenzten Repertoire visueller Zeichen eine persönliche Sprache entstanden sei. (S.35) Hiermit widerspricht Rich der Theorie vom Nur-Handwerker Rousseau.

Bezeichnend ist, daß Rich in Weiterführung Uhdes, auf den er sich mehrmals beruft, die Methode der Bildgestaltung bei Rousseau hervorhebt. Nur die Naturstudien läßt er als spontane Setzungen

gelten, als vorrangig unbewußte Ergebnisse. Analog der Umformung von der Studie ins Bild, sieht er den Willensakt als Prinzip der Urwaldlandschaften an. Er benennt diesen Werkprozeß der "additive exploration" zwar nicht als bewußten, aber sein verwendeter Begriff "Stilisierung" umschreibt den Bewußtheitsmoment, wie ihn Uhde eingebracht hat. Die Besonderheit dieser Bilder beobachtet er in der engen Verbindung von Figur und Landschaft und in der kompositionellen Geschlossenheit. Verwiesen sei bereits auf seine prägnanten Beschreibungen der Bilder "Tiger und Büffel" und "Affe und Indianer"³⁸⁾.

"The minute elaboration of a passage which he loved and which in certain early pictures breaks up the larger rhythms and forms is here replaced by an all-over spatial design."
(S. 64)

Er kommt zu dem Schluß, daß das Bild "Traum" die Summe aller Qualitäten repräsentiere, die Rousseau unnachahmbar gemacht hätten, nämlich die Organisation von Raum und Farbe, die Stimmung und die Fügung verschiedener Realitätsebenen. Es ist wichtig, daß die Urwaldbilder jetzt erst zum Gegenstand des Interesses werden. Nur Uhde und Roch Grey wiesen bereits auf deren Bedeutung hin, ohne sie jedoch eingehender zu analysieren. Da Rich die Betonung auf Entwicklung und Methode Rousseaus legt, tritt er scheinbar für einen sehr bewußten, sich um die Lösung eigener Bildprobleme bemühenden Maler ein. Um so erstaunlicher ist es deshalb, daß Rich trotzdem vom "ingenuous artist-painter" spricht, der eine intuitive Sicherheit für Bildelemente gehabt, "vielleicht unbewußt" Einflüsse wie den der Pointillisten aufgenommen und "vielleicht unbewußt" seine Entwicklung fort von der Volkskunst vollzogen habe³⁹⁾. Man kann in dem scheinbaren Widerspruch Richs zum eigenen Unternehmen zweierlei sehen. Einmal vermittelt Rich zu der Seite hin, die die Entwicklungsthe- se als Gefährdung ihrer Rousseau-Vorstellung nehmen muß. Zum anderen sind die Ursachen der Gestaltung bei keinem Künstler voll rational zu erklären, da der "endöthyme Grund", die emotionale Ebene zu komplex ist. Rich's Bedeutung für die Rousseau-Forschung liegt darin, daß er die "höheren Sinnschichten"⁴⁰⁾ zu erkennen sucht und Rousseau nicht mehr an dem fremden Maßstab einer ästhetisch reflektierenden Malerei mißt.

Die einzige, an Rich zu übende Kritik ist die, daß er Entwicklung zu streng als Einlinigkeit faßt. Gerade deshalb kann er von den Verfechtern des instinktiven Rousseau so angegriffen werden, daß seine Leistung übersehen wird⁴¹⁾.

Die drei Autoren Cooper, Gauthier und Lo Duca schließen sich der durch Rich vorgegebenen Tendenz an, allerdings in unterschiedlicher Weise⁴²⁾. Im Gegensatz zu Rich bemühen sie sich um eine genauere Festlegung Rousseaus, indem sie ausdrücklich zum Begriff der Naivität Stellung nehmen.

Während Lo Duca das naive Moment des Werkes in der Verherrlichung der Dinge sieht, schließt Gauthier die Naivität vollends aus. Er betont die Intelligenz, die in der "facture savante" liege. Als Beispiele nennt er "Heureux Quattour", die Urwaldbilder und das "Kind mit dem Hampelmann". Er nimmt den wichtigen Aspekt Richs wieder auf, daß sich Mittel und Phantasie gegenseitig förderten. Im letzteren Bild stimme die "raison sentimentale" mit der "raison plastique" überein⁴³⁾. In seinen Bildanalysen, mit denen er nicht die Entwicklung aufzeigen will sondern die Geschlossenheit des einzelnen Bildes, überwiegt jedoch der Hinweis auf die "composition réglée, architecturée, franche, exacte ..." Die Darlegung des phantastischen Inhalts kommt zu kurz. Die Kritik bezieht sich deshalb auf seinen Intelligenzbegriff, den man als Reaktion gegen die ausschließliche Hervorkehrung des Instinkts werten muß.

Wenn auch Gauthier sein Verständnis klar darlegt, daß es sich nur um die Intelligenz in der Malerei handeln könne⁴⁴⁾, faßt dieser Begriff doch das Problem zu kurz. Denn "Intelligenz" bezeichnet nur den "Compositeur" Rousseau und erfaßt nicht die spezifische Anschauung der Dinge, die die Art des Gestaltens prägt.

Coopers Unterscheidung ist klarer:

" Man kann nicht ausdrücklich genug betonen, daß seine Naivität in der Einstellung zu dem Gegenstand liegt, nicht in den technischen Mitteln, die er zur Verwirklichung seiner Auffassung verwendet." (S. 56)

Für ihn betrifft Naivität nicht mehr den Bereich der Ausführung sondern den Bereich der realistischen Absicht, Dinge darzustellen. Cooper nimmt jedoch die technische Selbstsicherheit nicht als die der naiven Anschauung gemäße Bewußtheit an. Zwar weist er darauf hin, daß Rousseau sich um eine fortschrittlichere Technik bemühe, "um durch die Entwicklung einer reicheren persönlichen Sprache direkt die Erregung seiner visuellen Erlebnisse ausdrücken zu können" (S. 54), läßt es jedoch dabei bewenden, die Methoden als "instinktive", triebhafte zu bezeichnen.

Hatte Rich den Aspekt des Unbewußten nur beiläufig hinzugenommen, so ordnet Cooper die teilweise an Rich erinnernden Erkenntnisse zur Werkentwicklung wieder stärker einem Begriff unter, der nicht weiterträgt. Im Sinne Baslers, Salmons, Courthions und natürlich Apollinaires ist Rousseau wieder der Maler, der unwissentlich zu bestimmten Ergebnissen gelangt.

Folgende Beobachtungen verbinden Cooper mit Rich. Sie lassen sich unabhängig von der psychologisierenden Folgerung bewerten und sind ein weiterer Beitrag zum Erkennen des Anschaulichen.

Rousseaus Werk zeigt eine, wenn auch im Vergleich zu Richs Anschauung nicht stark ausgeprägte Entwicklung. Rousseau überwindet die Formen der Volkskunst.

Das Werk wird ausdrücklich von der Volkskunst abgesetzt.

Die eigenständige künstlerische Leistung ist bereits in dem Frühwerk "Faschingsabend" verwirklicht. Dieses bilde den Schlüssel zur Weiterentwicklung, die auf der Erweiterung und Vereinfachung des Stils beruhe. In der früheren Literatur wurde Rousseau der Lernprozeß abgesprochen und in diesem Mangel der Ausdruck des Naiv-Ursprünglichen gesehen. Nun stellt Cooper fest:

" Er bemühte sich vorsätzlich um neue Tiefenwirkungen, erforschte neue Wege, die Perspektive zu suggerieren, lernte Lichtmassen gegen Dunkelheit abwägen, Bewegung gegen Gegenbewegung setzen, die Monotonie reiner Frontalansichten zu vermeiden und die Ausgeglichenheit des kompositionellen Aufbaues zu variieren." (S. 55)

Die Vorstellung vom naiven Maler, der keine Erkenntnisse gewinnt, ist nicht mehr aufrecht zu halten. Noch ausdrücklicher als bei Rich findet man bei Cooper die Wertung der Malerei und des Künstlers.

" Die Bedeutung, die Gegenstände bei ihm für sich selbst besitzen, die Belebtheit seiner Matière, seine einzigartige Fähigkeit, eine Masse wörtlich kopierter Natureinzelheiten zu einer monumentalen, soliden und nicht nur dekorativen Komposition zusammenzufassen, all dies vereinigte sich, um aus ihm eine bedeutsame Erscheinung zu machen." (S. 60)

Aus diesen Gründen der Entwicklungsfähigkeit und der Charakteristik lehnt Cooper den Vergleich Rousseaus mit den naiven oder "populären" Malern Bombois und Vivin ab.

Allerdings ermöglicht der Instinktbegriff keine Abgrenzung Rousseaus gegen diese Maler, da auch sie ungeschult zu ihrem eigenen Ausdruck gelangen. Zwar versteht Cooper unter "instinktiv" nicht mehr wie Basler das kindhaft-unbewußte Arrangieren der Bilder, sondern die dem Rousseau unbewußte Wirkung der Phantasie, ist aber gerade deshalb nicht in der Lage, Rousseaus Arbeit an bestimmten Themen zu erkennen.

Er spricht sich gegen die Wertschätzung der Dschungelbilder aus, bewertet die Merkmale abträglich, die eine gewisse Systematik Rousseaus im Bildaufbau zeigen. Er kritisiert die Gleichartigkeit der Kompositionen, den Mangel an spontaner Poesie, das zu "Vollgestopfte", die zu starke Durchführung, die er am "Traum" feststellt. Bezeichnenderweise hebt er aus der Reihe die beiden Bilder hervor, - die "Schlangenbeschwörerin" und die "Flamingos" -, die aufgrund ihrer besonderen Komposition seine Anschauung vom instinktiven Maler zu bestätigen scheinen⁴⁵⁾. Da Cooper eher von Sonderlösungen als vom Werkzusammenhang ausgeht, verengt er Richs's Ausgangspunkt. Er grenzt Rousseaus Lernvorgang auf den Bereich der Mittel ein, ohne auf das Verhältnis dieses Bereichs zur Phantasie einzugehen. Im Widerspruch zu Rich und seiner eigenen Beobachtung sieht er in Rousseau nicht den Maler, der sich einen Stil erarbeitet, sondern den Maler, dem unvorhersehbar, zufällig Bilder gelingen. Deshalb relativiert er den Entwicklungsmoment im Werk. Er betont die Ungleichheit des Künstlers, der "manchmal von höchst origineller Inspiration" sei, "manchmal banal und konventionell, bisweilen ein Maler von Verve und Geschick, bisweilen so grob und so wenig empfindsam, daß man diese Malereien unmöglich ernst nehmen kann."⁴⁶⁾

Zu kritisieren ist, daß Cooper die Bilder nicht eingehend untersucht. Mehr Bildanalysen in der Art der beiden zum "Karnevals-

abend" und zur "Schlafenden Zigeunerin" erbrächten den Nachweis für die Überlegte Bildkonzeption Rousseaus.

An Gauthier und Cooper sind die beiden unvereinbaren Tendenzen zu erkennen, die Rich zugunsten des Malers Rousseau umgehen konnte.

Beide verstehen unter Naivität den Vorwurf eines künstlerisch-technischen Unkönnens. Gauthier betont deshalb die Überlegte Konstruktion der Bilder, Cooper die unbewußt wirkende Phantasie. Die Mittel werden einmal bewußt erarbeitet, einmal instinktiv gefunden. Jeder läßt einen wesentlichen Aspekt außer Acht. Gauthier erfaßt nicht die spezifische Anschauung, die die Bildlogik bedingt. Cooper geht zwar von Rousseaus Anschauung aus, "die Gegenstände in ihrem festen Bestand und ihrer Vollständigkeit" zu wollen, zieht jedoch die angestregten Bemühungen Rousseaus nicht hinreichend in Betracht, diese Anschauung zunehmend zu konkretisieren.

Die Bildbetrachtungen beider Autoren zeigen am deutlichsten die Trennung von Form und Inhalt. Beide besprechen nur generell die bildnerischen Qualitäten, ohne die Erscheinungsweise des gestalteten Bildgegenstandes hieraus abzuleiten. Die Auseinandersetzung mit dem Werk beruht, wie noch in der früheren Literatur, auf Tendenzen und nicht auf systematischen Erweisen. Immerhin gehen auch Cooper und Gauthier über die Betrachtungsweise hinaus, die bei Apollinaire, Roch Grey und Basler vorliegt, indem sie sich auf einzelne Bilder festlegen. Gemessen an Rich sind ihre Arbeiten jedoch nicht konsequent. Sie untersuchen nicht die Grundzüge des Werkes, sondern übergehen von vornherein den Kontext, indem sie das einzelne Bild besprechen. Die These vom bewußten, Überlegenden Rousseau kann nur anhand der Darlegung der gestalterischen Schritte im Werk erwiesen werden. Ebenso fordert die These vom instinktiven Maler die Darlegung, in welcher Weise sich die Einbildungskraft ausdrückt und ob sie, wie Tzara 1947 behauptet, über die Mittel der Ausführung dominiert⁴⁷⁾.

Perruchot veröffentlicht 1957 sein Buch über Rousseau, das bis

heute als kritische Stellungnahme unübertroffen ist. In der Nachfolge Chassés⁴⁸⁾ bezeichnet er die bisher biographische Überlieferung als "hagiographie". Während die genannten Autoren, denen es um die malerischen Qualitäten ging, das Problem der Widersprüchlichkeit zwischen Leben und Werk nicht ansprachen und insofern als gegeben akzeptierten, hinterfragt Perruchot zum ersten Mal die Gesamteinschätzung Rousseaus. Aus den zugespitzten Anekdoten, dem Bericht Guilhermets, der Unsicherheit der Zeitgenossen bei der Beurteilung der Person und der inneren Ironie der Theaterstücke Rousseaus schließt er darauf, daß Rousseau sein naives Erscheinungsbild stilisiert habe. Er vertritt die These vom bewußten Maler. Seine Anschauung, daß Rousseaus Leben doppeldeutig und zusätzlich tangiert sei durch Zeitgenossen und Biographien, relativiert die Einordnung als "naiv" oder "instinktiv". Unter der "Maske der Naivität" gestaltete Rousseau willentlich ein umfassendes Werk⁴⁹⁾.

Perruchot lehnt ausdrücklich die Charakterisierung Rousseaus als eines naiven Malers ab. Zum einen sei die Bezeichnung Kern der Legende und insofern ein oktroyierter Begriff. Zum anderen sei die Originalität Rousseaus nicht mit dem Schaffen der naiven Maler zu vergleichen, die "faiseurs" seien. Er trifft die wichtige Unterscheidung zwischen scheinbarer und wirklicher Naivität. Dies ist ein Versuch, den bereits Cooper mit den nicht haltbaren, weil identischen Begriffen von Instinkt und Naivität anging. Für Perruchot liegt die wirkliche Naivität in der instinkt-gesteuerten Malerei, dem Nichtwissen und dem Unkönnen der Sonntagsmaler. Die "naiveté ... apparente" charakterisiere bei Rousseau nicht mehr einen persönlichen Zustand sondern sei Stilmerkmal und damit Ausdruck einer bestimmten Anschauung. Die Stileinheit sei mehr als technisches Können oder instinktives Hervorbringen. Die Naivität Rousseaus ist für ihn "le produit d'une élaboration voulue et consciente" und zugleich vollkommener Ausdruck einer Gedankenordnung, wie Picasso schon herausgestellt hat⁵⁰⁾.

So rückt mehr noch als bei Rich die Stilisierung in den Mittelpunkt. Hatte dieser die Stilisierung als Bildung und Entwicklung des bildnerischen Ausdrucks beschrieben, so wird für Perruchot die Frage nach der spezifischen Umsetzung wichtig. Beweise für die ausgesprochen gewollte Kunst Rousseaus, den Stil, sind für

ihn die Verarbeitung der Studien, die von Uhde belegte Ausführung der Bilder und das Verfügen über die Farbe.

Zwei Feststellungen charakterisieren Perruchots Anliegen, Sinn- und Formgebung zusammenzusehen. Ebenso wie die Farbe nicht nur Kompositions- sondern auch Poesieprinzip sei, sei der Realismus, die Liebe zum Gegenstand, nicht selbständig vorhanden, sondern umgesetzt in den Ausdruck, "ou le détail n'existe qu'en fonction de l'ensemble". (S.91) Beispiele dieser Verwirklichung seien die Urwaldbilder und die Ausprägung des tropischen Motivs. Zum ersten Mal wird das Naive nicht mehr als persongebundenes Merkmal, sondern als erarbeitetes stilistisches Ergebnis verstanden.

Einen mit Rich vergleichbaren umfassenden Versuch zur Werkanalyse bringt Roger Shattuck 1955 in seinem Buch über die Belle Epoque⁵¹⁾. Gegenüber Rich ist es Shattucks Anliegen, Rousseau in den kulturgeschichtlichen Kontext der Moderne einzuordnen. Er leitet dessen Bedeutung aus dem Bedürfnis des späten 19. Jahrhunderts nach einer paradiesischen Primitivität ab, das in Rousseau den wesentlichen Vertreter des Ursprünglichen finden mußte⁵²⁾. Basler hatte ja bereits diese Erklärung gegeben. Das Herausheben der äußeren Bedingungen enthält die Gefahr, daß das Auftreten Rousseaus nur aus der Zeitströmung erschlossen wird. Unzweifelhaft hat die historische Situation den Ruhm mitbedingt, wie ich schon in der Einführung angedeutet habe. Huyghe weist darauf hin, daß Rousseau "wie die Primitiven und wie die Negerkunst" für die Kubisten "eine Rechtfertigung ihres geistigen Suchens durch den Instinkt" darstellte⁵³⁾. Jedoch hat die Malerei Rousseaus ihn bereits zu seiner Zeit vor anderen "Volksmalern" ausgezeichnet, die auch im Salon des Indépendants ausstellten⁵⁴⁾.

Shattuck sieht die schwerwiegenden Folgen der indirekten Verknennung, wenn er von dem "Sandwich-Man" Rousseau spricht:⁵⁵⁾

"Rousseaus wahre Gestalt als Mensch und Künstler blieb zwischen seinen beiden Rollen als Primitiver und Moderner verdeckt. Seine Malerei bleibt teilweise noch immer versteckt zwischen diesen zwei Plakaten, die endlich weggeräumt werden müssen".

Dennoch stellt er seine Untersuchung unter den Aspekt, in Rousseaus Leben und Werk das anschauliche Beispiel für das Wesen der modernen Kunst zu sehen.

Die Modernität der Bilder zeigt sich für ihn in der Flächigkeit, dem Nebeneinander der Bildelemente und der Auflösung erzählerischer Einheit⁵⁶⁾.

Sprach Cooper noch von der Gestaltung einer besonderen Perspektive und Rich von der inhaltlichen Zentrierung, so stellen die Bilder für Shattuck einzig die gleichwertige Ordnung der Teile dar. Er variiert damit Tzaras Feststellung von 1947, daß "jeder Teil der Komposition seine unabhängige Vollständigkeit ... bewahrt, während die Gesamtheit nur eine mehr oder weniger mechanische Additionsübung ist"⁵⁷⁾. In dieser Hinsicht beschreibt Shattuck vornehmlich die Details und das Zusammengesetzte der Kompositionen. Gewinnt er auch tiefere Einsichten zum Bildaufbau, so übersieht er doch die unterschiedlich erreichte Sinnggebung.

Indem er die formalen Gemeinsamkeiten, die Kompositionsschemata, vorstellt, entsteht der Eindruck, daß das Werk statisch sei und alle Bilder, unabhängig von ihrem Inhalt, gleichbleibend sichere Ergebnisse seien.

Obwohl Shattuck Rousseau Methode zuschreibt, nimmt er die Überzeugung Apollinaires und der Verfechter des Instinkts auf, daß die Entwicklung fehle, die bei einem Künstler als Stadienfolge gegeben sei. (S. 87)

Er beurteilt nicht wie Rich Rousseau als Maler, der sich seinen Stilerarbeitet und sich folgerichtig mit Themen auseinandersetzt, sondern als Handwerker, dem alles gelingt.

"Jedes Bild war ein vollkommen neues Bemühen, ein von der früheren Entwicklung losgelöstes Problem ... Der reine Handwerker denkt nicht so sehr an Verbesserung und Fortschritt wie an die Aufrechterhaltung eines hohen Grades von Geschicklichkeit." (S. 86)

Bezeichnend ist deshalb, daß Shattuck die Stiländerung, die die Urwaldbilder gegen das Werk absetzt, nicht auf eine ästhetische Überzeugung sondern auf die äußere Situation eines aufnahmebereiten Marktes zurückführt. Er nimmt diese Bilder als handwerk-

liche, sorgfältig durchgeführte Produkte, die "an die Grenze mechanischer Wiederholung" gelangen (S. 87). Er trifft sich hier mit Coopers Urteil. Wie schon Apollinaire und Roch Grey schließt er auf den Widerspruch zwischen Bilderergebnis und Absicht. "Rousseau war primitiv in dem, was er schuf, seine Absichten aber waren nicht primitiv."

" Das Paradoxe an Rousseaus Werk liegt darin, daß er einerseits zwar versuchte, Werke in der Richtung "Fenster-in-die Wirklichkeit" zu schaffen, sich aber andererseits selbst in die "Wand-Segment-Tradition" hineinmalte." (109)

Shattuck bezieht sich wie die genannten Autoren auf Rousseaus Vorliebe für die akademischen Maler. Er unterstellt, daß Rousseau diese hätte nachahmen wollen, unbewußt jedoch zu einem anderen Ergebnis gekommen sei.

Wie Basler und Cooper nimmt Shattuck die Steuerung durch das Unbewußte, den Instinkt an.

An diesem Punkt begegnet man der seltsamen Unterscheidung zwischen "naiv" und "instinktiv", wie sie Cooper schon vornahm. Auf dieses gegenüber Basler und der Tradition verengte Naivitätsverständnis ist es zurückzuführen, daß Shattuck nur Worte auswechselt, ohne die Grundbedeutung zu verändern.⁵⁸⁾

Perruchot hatte deshalb konsequent beide Bezeichnungen kritisiert.

Unabhängig davon, daß auch für Shattuck Rousseaus Besonderheit in der fehlenden Intellektualität und deshalb im abwesenden Stil liegt, - er spricht vom Handwerker und Volkskünstler -, vermittelt er doch, stärker als Rich, Gestaltungsprinzipien und Ikonographie.

Er untergliedert das Werk in vier Kategorien, in Landschaft, Porträt, "Porträt-Landschaft" und phantastisches Bild. Er gewinnt damit die Möglichkeit, zum ersten Mal die Bildsprache Rousseaus teilweise zu entschlüsseln.

In den sechziger Jahren erscheinen die Publikationen mit Werkkatalog. Während Bouret, dessen Buch im gleichen Jahr von Valliers Publikation erscheint⁵⁹⁾, die widersprüchlichen Ansätze der Forschung ohne eigene Entscheidung nebeneinander bestehen läßt, führt Vallier die Theorie zur instinktiven Gestaltungskraft bei Rousseau weiter aus.

Bei Bouret zeigt sich noch einmal die Hilflosigkeit angesichts eines in sich geschlossenen Werkes, das aus den künstlerischen Bestrebungen der Zeit nur indirekt ableitbar ist. Einerseits kritisiert er die Erklärer Rousseaus, die anstelle der Eigenverantwortlichkeit die ausschließliche Wirkung des Instinkts sehen, denn es gäbe "wohl kaum eine bewußtere, durchdachtere Kunst als die seine". (S. 48) Andererseits vertritt er den Standpunkt von Zervos und anderen, daß Rousseau sich durch peinliche Sorgfalt auszeichne, also eher Handwerker denn Künstler sei. In diesem Sinne zitiert er Delaunay, der an Rousseau die unveränderliche, durch keine Zweifel getrübbte Sicherheit hervorhebt, und Basler, der in Rousseau den grossen unbewußten Meister sieht, dessen Technik mehr gefühlt als gewußt sei⁶⁰⁾. Der zweite Standpunkt überwiegt und reiht den Autor unter die Verfechter des instinktiven Malers ein, weil Bouret weder seine Kritik unterlegt noch das Phänomen analysiert, wie der Autodidakt Meisterwerke hervorbringt⁶¹⁾.

Wie Basler und Courthion ist Bouret ein Beispiel, das zur Kritik der allgemeinen Interpretationsrichtung herausfordert. Er stellt die einfältig-naive Person Rousseau voran und hat keinen eigenen Zugang zum Werk. Ganz deutlich wird dies darin, daß er das Leben anekdotisch behandelt, und daß er Kompositionen wie den "Traum" nur als geometrische Schemata beschreibt. Bouret ist repräsentativ für die Problematik, daß eine Einordnung ohne Bildanalyse festgemacht wird.

Dora Valliers Absicht ist es, eine Werkchronologie zu leisten, die sie aus anschaulichen Kriterien gewinnt.

Bezieht sie sich im biographischen Teil auf die Zweideutigkeit von Rousseaus Leben⁶²⁾, angedeutet von Uhde und vorformuliert von Chassé, Perruchot und Shattuck, so setzt sie sich als erste eingehend mit der Ambivalenz des Werkes, dem Problem des Bewußten und des Instinktiven auseinander. Das Werk ist für sie Ausdruck des Minderwertigkeitskomplexes, aus dem heraus Rousseau seine naive Rolle erfindet. Sie unterstellt wie bereits Apollinair dem Maler die bewußte Absicht, - die Nachahmung der akademischen Maler-, die sich im Bildergebnis gegensätzlich erfüllte⁶³⁾.

" In seinem ganzen Werk steht das Bewußtsein der Empfindung entgegen. Diese bleibt außerhalb des Bildes, formt nicht die Ausdrucksmittel." Die Empfindung, die instinktive Kraft, bricht dann in den Malakt ein und verwirft die Absichten.

Vallier greift den Instinktbegriff Coopers und Shattucks auf. Rousseau ist für sie "das Beispiel eines Künstlers, der sich nicht kennt", dessen Originalität zufällig und unbeabsichtigt ist. Rousseau ist der bewußte Handwerker, der unbewußt zum Künstler wird. (S. 108) Wie die genannten Autoren tritt sie für eine gewisse Werkentwicklung ein.

Diese Entwicklung sieht sie im Freiwerden des malerischen Instinktes und im Abbau der Bewußtseinsmomente.

" Um seine Entwicklung zu verstehen, muß man sich mit dem Gedanken vertraut machen, daß alles, was er bewußt unternahm, sich nur unwirklich entwickelte, und daß seine Malerei reifte, ohne daß er sich dessen bewußt war." (S. 105)

Sie versucht ihre Hypothese, dass sich Rousseaus Persönlichkeit in dem Maße verwirkliche, in dem seine Bilder die Regeln verletzten, die er ihnen aufzwingen will, mit folgenden Beispielen zu belegen.

Die Ungeschicklichkeit in den Zeichnungen und in der figuralen und perspektivischen Darstellung interpretiert sie als "Zwiespalt zwischen Empfindung und Ausdrucksmöglichkeiten". (S.116) Die Ausgewogenheit in Bildern wie dem Karnevalsabend und den Urwaldlandschaften begründet sie damit, daß hier keine traditionellen Probleme der Intuition entgegen gestanden hätten. Die Urwaldbilder bezeichnet sie als die einzigen Bilder, "bei denen bildnerischer Instinkt und schöpferische Phantasie ineinander übergehen, ohne daß das Bewußtsein sich dazwischenschaltet und diese stört." (S. 138)

Obwohl die Interpretation positiv bewertet werden muß, daß Rousseaus "fehlerhafte Orthographie"⁶⁴⁾ nicht so sehr auf einem Mangel denn auf der Weltauffassung beruht, fordert Valliers Konzeption zur Kritik auf. Grundsätzlich anzuzweifeln ist ihr Ausgangspunkt, vertreten von den Verfechtern des instinktiven Malers, daß die Bilder gegensätzliche Ergebnisse zur Absicht Rousseaus seien.

Vallier versucht als erste, die Hypothese zu verifizieren, die den Kern der Instinkttheorie bildet.

Sie führt für die Bilder des "Heureux Quatuor" und der "Bohémienne endormie" Werke von Gérôme als Vorbilder an. Die völlige Andersartigkeit der Rousseauschen Bilder erklärt sie aus dem instinktiven Abweichen vom Modell. Die Irrationalität und Nichtnachprüfbarkeit des Instinktbegriffs wird hier deutlich, denn Vallier schließt den bei allen Künstlern anzu-treffenden Verarbeitungsprozeß der Vorbilder aus. Sie unterstellt Rousseau das handwerkliche Imitieren-Wollen eines Modells. Die Unhaltbarkeit erweist sich an mehreren Punkten. Vallier bringt keine konkrete Beobachtung, die auf einen Nachahmungsversuch Rousseaus schließen lassen würde. Vielmehr entzieht sie sich durch die allgemeine Feststellung, daß die "Bohémienne" das Bild sei, "in dem wir etwas anderes sehen können, als das, was der Maler ausdrücklich wollte." (S. 136)

Um zu zeigen, daß Vallier wie schon Basler, gegensätzlich lautende Werkmomente in ihr theoretisches Gerüst einbaut, ist darauf hinzuweisen, wie sie das Verhältnis der Studie zum fertigen Bild beurteilt, das von Rich und Shattuck als Bewußtseinsakt ausgelegt wurde.

" Das Ausmaß seines immanenten Konfliktes zwischen Bewußtsein und Instinkt tritt hier deutlich zutage ... Zunächst befriedigte er seinen Malinstinkt und unterwarf ihn dann der Kontrolle seines Bewußtseins. Diese Unterdrückung wirkt sich auf die Bilder aus." (S. 138)

An die Stelle eines Nachweises, was denn die Absicht Rousseaus gewesen sei, tritt nun die beliebige freie Interpretation des Resultats, das in seiner Anschaulichkeit nicht mehr zwingend wahrgenommen wird.

Weitere Kritik betrifft den Aspekt der Entwicklung. Es ist klar, daß sich die These vom zunehmenden Freiwerden des malerischen Instinktes nicht halten läßt, wenn Vallier als Charakteristikum des Werkes die Gleichzeitigkeit dreier bildnerischer Stufen und das sprunghafte Gelingen in einzelnen Bildern ansieht.

Vallier kann nicht überzeugend darlegen, daß der äußere Bildbau mit der Zeit aufgegeben wird. Nur ein Beobachtungsergebnis in dieser Richtung würde den Nachweis dafür erbringen, daß Rousseaus Entwicklung sich im Abnehmen der Bewußtheitsmomente ausdrückt.

Es sei hier noch ein weiteres Kriterium für die mangelnde Beweisführung genannt.

Unter dem Instinktverhalten ist das triebhafte Suchen nach der Reizsituation zu verstehen, auf die der angeborene auslösende Mechanismus anspricht. Demgemäß weist Vallier auf den Einfluß hin, den das Thema auf die Ausdrucksweise nimmt. Sie untersucht jedoch nicht die motivisch gebundenen Bildgruppen, - diesen Ansatz führte Shattuck wenn auch unter anderem Aspekt durch -, sondern bezieht sich wieder auf die thematische Bedeutung akademischer Bilder. Rousseaus entwickle sich in der Weise, als er sich von den konventionellen Bearbeitungen eines Themas trenne. Von hier aus ist erklärlich, daß Vallier die Porträts gegenüber den Bildern phantastischen Inhalts geringer schätzt.

Trotz einer Zeitspanne von fünfzig Jahren Rousseau-Rezeption wird, mit wenigen Ausnahmen, das Werk immer noch in eine Legende eingespannt, die der bis 1947 existierenden biographischen Legende des Douanier entspricht.

Die neueste Monographie von Descargues, erschienen 1972, wiederholt die wichtigsten Gesichtspunkte, die seit Apollinaire bestimmend geworden sind.⁶⁵⁾ Die Arbeit ist symptomatisch für den Stillstand in der Auseinandersetzung mit Rousseau.

Descargues hinterfragt die tradierte Einordnung nicht. Er eliminiert die Werkanalyse und nimmt die Qualitäten der Malerei nicht zur Kenntnis.

Wie alle Autoren außer Basler und Vallier versteht er unter Naivität ein abwertendes Urteil. Seine Stellungnahme, daß der Ausdruck Rousseaus keine "maladresse" sei, wird bereits von der Literatur vertreten, am deutlichsten von Vallier, die die Ungeschicklichkeit im Range eines Stils sieht. (S. 132) Rousseau ist für ihn der instinktive Maler, der ästhetische Zweifel nicht kannte. Er schließt Entwicklung und Erarbeitung eines Stils aus. Die Bedeutung Rousseaus leitet er nur aus äußeren Bedingungen ab, aus der primitivistischen Tendenz der Moderne und der dominierenden Intellektualität in der Kunst. So macht er die Schätzung der Primitiven aus dem 15. Jahrhundert und die Schätzung der Kreativität verantwortlich, die den Anspruch auf

Kunst nicht erhebt:

" Le triomphe de Rousseau est le signe majeur de l'évolution de la pensée qui a permis de regarder avec une attention nouvelle les peintures sur verre, ... les gravures des magazines populaires et les dessins d'enfants." (S. 62)

Descargues mißt wieder Rousseau an den intellektuellen Malern, den Amateur an den Meistern:

" Rousseau est également incapable de jouer des éléments du tableau avec la désinvolture de ses amis les jeunes artistes, ...qui pouvaient séparer le dessin de la couleur ..." (S. 55)

Wie Zervos, der diese Unterscheidung wertend einbringt, fehlt ihm der Zugang zum bildnerischen Ausdruck, denn Rousseau ist für ihn der "l'envers populaire" zu Gauguin, der Volkskünstler, der in der Kunst nichts habe verändern wollen. Er ordnet Rousseau den Naiven von 1937 zu, - Cooper und Perruchot hatten diesen Zusammenhang verneint -, und stellt für diese und Rousseau das Problem als noch ungelöst hin, ob sie dem Bereich der Völkerkunde oder dem der Kunst zuzurechnen seien.

Damit deutet diese Monographie die aktuelle Situation an. Die einmalige individuelle Leistung Rousseaus wird in die Bildproduktion der naiven Maler, unbesehen ihrer unterschiedlichen Gestaltungsintensität, eingegliedert.

Darüber hinaus dokumentiert die Monographie die trotz langzeitlicher Auseinanderstzung ungelöste Problematik, ob die Malerei Rousseaus als Phänomen oder künstlerischer Beitrag zu beurteilen sei.

Die Forderung Jacques Guennes von 1931 ist bis heute durch keine Untersuchung verwirklicht worden:

" Toutes sortes de confusions ont vidé de sens ce mot: naïveté. Sans doute l'état d'âme d'un Henri Rousseau, peignant Yadvigha, nue sur un canapé rouge, parmi l'effusion luxuriante de la forêt vierge, est-il comparable à l'innocence de l'enfant. Mais comment ne pas reconnaître qu'après vingt-cinq années de métier, ce peintre ... avait laissé les lois de la peinture suppléer aux intuitions ...
..., nul artiste ne parvint, en ce siècle, à mieux connaître les lois intimes qui règlent les rapports entre les couleurs et les formes et régissent l'ordonnance générale du tableau". ⁶⁶⁾

5. Interpretationsrichtungen

Dieses Kapitel wird zusammengefaßt, um die Brauchbarkeit der Begriffe zu überprüfen und der Besonderheit Rousseaus gerecht werdende Hinweise festzuhalten.

Alle Autoren außer Basler, Salmon, Zervos, Courthion, Tzara und Vallier lehnen es ab, Rousseau als naiven Maler zu bezeichnen. Den Genannten geht es insofern um die positive Bedeutung der totalen künstlerischen Naivität, als diese von Tradition, Reflexion und Virtuosität unbelastete Kunst der natürlichen Einheit nahesteht⁶⁷⁾. Ihre Kriterien jedoch sind abträglich, weil sie den Mangel betonen, Rousseau zeichne sich durch fehlende Kenntnis und Ungeschicklichkeit aus. Das Darstellungsvermögen entspreche nicht seinem Ausdruckswillen. Das Gefühl und das Erlebnis bestimmten die Malerei. Die Mittel seien angefügt.

Obwohl diese Kriterien aus der kulturkritischen Tendenz positiv gewertet werden können⁶⁸⁾, verstehen die übrigen Biographen Rousseaus unter Naivität und den Kriterien deshalb ein abwertendes Urteil, weil sie persönliches Können und Gestaltungsfähigkeit Rousseaus übergangen sehen. Coopers Unterscheidung ist verbindlich. Die Naivität liege in der Einstellung zum Gegenstand, nicht in den technischen Mitteln. (S. 56)

Vergleicht man Rousseaus Bilder mit Bildern zeitgenössischer Maler wie Toulouse-Lautrec, Seurat und Gauguin, so zeigen Rousseaus Bilder primär den Gegenstand vor der Malmethode. Während diese Maler das Gegenständliche in Flecken, Punktraster und arabeske Linien umsetzen, festigt und klärt Rousseau das Dingliche mittels Detailgenauigkeit, Umrißlinie und Lokalfarbe. Frage ist allerdings, ob die gegenständliche Anschauung als naiv oder primitiv zu bezeichnen ist. Naivität, sowohl die der Anschauung wie die der Bildkonzeption, wird aus dem Vergleich zum Kulturstand der Zeit erkannt. Der Begriff ist insofern ein äußeres Kriterium wie die Stilbegriffe, da er von den Vertretern der "entwickelteren" Stufe angewendet wird⁶⁹⁾.

"Naif" wird von Lévesque 1792 aus dem lateinischen "nativus" her-

geleitet. Gegengbegriffe zu "naïveté" sind "perfection, raffinement, affectation", also Begriffe, die eine verselbstständigte Kultur bezeichnen. Naiv steht für den natürlichen Zustand, der von Reflexion und Erziehung unberührt ist. Batteux weist 1753 auf die doppelte Bedeutung von "naïveté" hin:

"une naïveté ne convient qu'à un sot, qui parle, sans être sûr de ce qu'il dit. La Naïveté ne peut appartenir qu'aux grands génies, aux vrais talents, aux hommes supérieurs."

Naivität und Einfachheit im letzteren Sinn schreibt Perrault dem Homer, Diderot dem Raphael zu. Hier hat Naivität die Bedeutung, daß trotz großen Wissens Ursprünglichkeit bewahrt ist.⁷⁰⁾

Während diese Art Naivität im Zusammenhang mit Kunst steht, sollen die naïven Maler die Vorstufe zur Kunst repräsentieren. Zwar hat die Moderne den verbindlichen Regelapparat abgeschafft, aber an dessen Stelle ist die Theorie getreten. Die Volksmaler sind nicht so sehr deshalb als Naive zu bezeichnen, weil ihnen die Ausbildung fehlt, sondern vielmehr deshalb, weil sie den Sinn ihrer Malerei nicht bestimmen.

Diese Abgrenzung gegen den Intellekt akzeptieren alle Autoren. Allerdings bleibt die Wertung der "Naivität als Mangel" erhalten, wie es sich nicht nur bei Zervos sondern auch bei Basler, der der Kunsttheorie am nächsten steht, zeigt. (s.oben S. 22ff) Aufgrund der fehlenden Theorie spricht er Rousseau die Methode ab. Er nimmt wie Salmon die Ungeschicklichkeit als wesentliches Merkmal.

Die Mehrheit der Autoren jedoch stellt bei Rousseau trotz fehlender übergreifender Reflexion eine große Fähigkeit zur Bildgestaltung fest. Der Begriff der Naivität ist für sie nicht mehr anwendbar auf einen Künstler, der seine Anschauung der Dinge eindringlich artikuliert.

Schon im frühesten Stadium der Auseinandersetzung nach dem Tod Rousseaus bilden sich zwei Richtungen.

Mit scheinbar konträren Ansätzen bearbeiten diese die Proble-

matik, daß ein außerhalb des zeitgenössischen Wissensniveaus stehender und beharrender Maler ein Werk formt, das eine neue Wirklichkeit sichtbar macht.

Die eine Richtung betont das persönliche Bewußtsein Rousseaus. Für Uhde, Roch Grey, Gauthier, Rich und Perruchot zeigt das Werk ein eigenes erarbeitetes und überlegtes System auf. Uhde unterscheidet 1933 den instinktiven Utrillo von dem reflektierenden Rousseau, der seine ihm eigenen ästhetischen Gesetze erfindet und realisiert.

Die andere Richtung betont den Instinkt, den Impuls, der der Reflexion vorangeht. Apollinaire, Shattuck und Vallier sehen das Werk nur als Reihe von Sonderlösungen, deren Gemeinsamkeit auf dem einheitlichen Erlebnisgrund beruht. Die Gestaltung dient der Vision. Die Mittel bleiben angefügt und verselbständigen sich nicht gegenüber dem sujet wie bei Gauguin und Van Gogh zum Beispiel.

Folgende Tatsachen dokumentieren die nur scheinbare Gegensätzlichkeit der beiden Richtungen.

Roch Grey nennt gleichzeitig mit dem "savoir conscient" die instinktive Tendenz der Grenzüberschreitung. Uhde nimmt 1948 den Instinktbegriff Huyghes auf. Das selbstbewußte Tun ist also vereinbar mit der Bestimmtheit durch den Trieb.

Der Instinktbegriff entspricht dem Naivitätsbegriff. Bei den Autoren sind übereinstimmende Kriterien festzustellen. Es handelt sich um den Widerspruch zwischen Absicht und Ergebnis, den fehlenden Lernprozeß und das Nur-Handwerkliche im Gestalten. Der Instinktbegriff verengt insofern die Bedeutung des Naivitätsbegriffs, als er zwar auch das Fehlen theoretischen Denkens bezeichnet, aber die negative personengebundene Anwendung nicht mehr zuläßt.

Es geht um den Unterschied zwischen persönlichen und allgemeinem Bewußtsein.

Delaunay schreibt 1920:⁷¹⁾

" Le style de Rousseau était poussé a la perfection. Mais il n'avait point de théories ..."

Chassé grenzt noch deutlicher ab zwischen dem persönlichen Bewußtsein Rousseaus und dem Zeitbewußtsein der Avantgarde:

"Le Douanier était une sorte de sourd-muet de la peinture: réussissant a s'exprimer par des méthodes a lui, mais ignorant complètement les moyens d'expression dont se servaient tous les autres peintres." (1947, S. 128)

Wie "naiv" ist auch das Wort "instinktiv" irreführend. Es wird nicht nur die Abgrenzung, also ein kultur- und sozialgeschichtliches Moment, intendiert, sondern das Wort wird in seiner psychologischen Bedeutung ausschließlich wie "naiv" auf die Person angewandt. Die Eigenverantwortlichkeit des Malers reduziert sich auf das Handwerkliche, den Gestaltungsbe- reich außerhalb der Erkenntnis. Perruchot und Gauthier wen- den sich deshalb gegen beide Bezeichnungen und treten für den bewußten Rousseau ein. Ihr Kriterium ist nicht das der Zeit- gemäßheit.

Ich habe in der Abhandlung mehrmals darauf hingewiesen, daß die Verfechter der Naivitäts- oder Instinkttheorie das Werk als zu betrachtendes ausgeschlossen oder übergangen haben, indem ihnen die Frage nach der Gestaltungsursache wichtiger war als der Grad der gestalteten Form.

Ich lehne beide Bezeichnungen ab, weil beide determinierenden Inhalt haben und das Gestaltete als Selbständig-Seiendes igno- rieren.

Alle Autoren setzen sich mit der Frage auseinander, ob Rous- seau mit den italienischen Vor- und Frührenaissancemalern, den "Primitiven" zu vergleichen sei.

Die Vertreter der "surrealistischen" Naivitätstheorie lehnen die Vergleichbarkeit unter Hinweis auf das zeitgemäße und er- lernte Wissen dieser frühen Maler ab. Uhde, Apollinaire, Gau- thier und Shattuck vereinbaren sich auf den Vergleich unter Be- tonung des "état d'âme" und des vornaturalistischen Bildes.

Soupault untersucht 1958 die gegenständliche Sicht, die Rousseau mit den Malern des 15. Jahrhunderts teilt.⁷²⁾

Die Bezeichnung "Moderner Primitiver" bietet sich aus mehreren Gründen an.

Der psychologische Aspekt bleibt ausgeschlossen. Der nicht zeitgemäße Charakter des Anschaulichen ist benannt. Zudem ist auf eine besondere Erzählweise und damit auf die besondere Funktion des Erlebnisses zu schließen. Prägnanter als das doppeldeutige "naiv" und das psychologische "instinktiv" steht das Wort für die Zeitsituation und für die indirekt zeitgebundene Originalität Rousseaus⁷³⁾.

Dieser Titel ermöglicht die verselbständigte Analyse des Werkes auf Methode, Stil und Entwicklung hin, und darüber hinaus die sachliche Unterscheidung der Originalitätsgrade bei den anderen naiven Malern.

Die Bezeichnung "naive kunst" ist nur anhand der Kurzdefinition Gauthiers zu akzeptieren: Naive Kunst wird praktiziert von Autodidakten, die der Imitation der Art savant (Akademie, Avantgarde)⁷⁴⁾ fernstehen. Der Gestaltungscharakter ist damit noch nicht benannt.

2. KAPITEL

Die Erarbeitung eines Stils in den Urwaldbildern

In diesem Kapitel will ich Rousseaus bildernisches Bewußtsein anhand von Bildanalysen nachweisen.

Aufgabe ist es, in Nachfolge von Uhde, Roch Grey, Gauthier, Rich und Perruchot aufzuzeigen, wie Rousseau Regel und Ordnung der Komposition erfand und sich zunehmend um die Geschlossenheit und Einheit des Bildes bemühte.

Der Hypothese vom unbewußten Maler und bewußten Handwerker Rousseau ist zu begegnen, wenn die Mittel in direktem Zusammenhang mit Anschauung und Phantasie des Malers gesehen werden. Tzara schreibt 1947:¹⁾

" Daher stammt der handwerkliche Charakter der sogenannten naiven Malerei: Der Akt des Malens reduziert sich auf ein dem Ausdruck einer Vision oder eines vorgängigen Gefühls angefügtes Mittel. In dieser Trennung von Technik und Inhalt eines Kunstwerkes hat man oft einen ungewohnten Reiz feststellen können, gilt doch das Zusammentreffen und die enge Verbindung beider als Voraussetzung künstlerischer Schöpfung."

Entgegen Tzara ist zu betonen, daß Mittel und "Gefühl" insofern verbunden sind, als sie sich wechselseitig bedingen und fördern. Das "Gefühl" liegt zwar dem Veranschaulichen voraus; jedoch ist in dem bereits anschaulich-Gemachten, also ins Bewußtsein Gehobenen, die Vorstellung erst erweitert und präzisiert. Das Aufzeigen der Mittel schließt deshalb das Aufzeigen der Phantasie mit ein, die nur auf die dem Künstler eigene Weise zum Ausdruck gelangen konnte.

Während ich an der gesamten Reihe die Erfindung der Mittel und die Steigerung des Erzählens darlegen will, soll zunächst an den drei Hauptwerken klar gemacht werden, worin die dargestellte Wirklichkeit des phantastischen Stoffes "Urwald" besteht.

Badt schreibt über die bewußtmachende Funktion des Kunstwerks²⁾:

" Ein Kunstwerk ist das in ihm selbst evidente "Wahre", wiederholt auch nicht etwa irgendeine, auch sonst bekannte oder auffindbare Wahrheit im Bereich der Wirklichkeit, sondern das Wahre

in der Kunst und durch die Kunst ist etwas, das uns auf andere Weise nicht hat bekannt werden können."

Es gilt, das Wahre, die Wirklichkeit des Urwalds im Bild aufzudecken, um daraufhin die Bemühungen des Malers um die konzentrierte Wirklichkeit festzustellen.

1. Die Struktur der Hauptwerke: Figuration und Komposition

Rousseau stellt 1905 das Bild "Le lion ayant faim se jette sur l'antilope", 1907 die "Charmeuse de serpents" aus, beide im Salon d'Automne und 1910 im Salon des Indépendants. "Le Rêve". Die großen Bildflächen³⁾ sind angefüllt mit Pflanzenformen, die so dicht gefügt sind und sich überschneiden, daß die verwirrende Wirkung einer Teppichstruktur entsteht.

Es gibt zwei Beschreibungsweisen. Die zeitgenössische Kritik setzt die Bilder in Vergleich zu persischer und japanischer Malerei und rühmt die dekorative Qualität⁴⁾. Soupault und andere wiederum suchen den Zugang über die Stimmung des Schönen und Unheimlichen⁵⁾.

Die reich variierte und gehärtete Dinglichkeit und die Ornamentalität der Bilder bedingen diese Erklärungen. Gegenstand und Darstellung sind jedoch nicht hinreichend erfaßt. Während dem notwendig vorbereitenden physiognomischen Verstehen⁶⁾ die Analyse abgeht, klammert die Bewertung des Dekorativen den Bildsinn und die Formenfindung aus. So geht Shattucks Beobachtung, die tropischen Bilder illustrierten das Labyrinth-System⁷⁾, zunächst nicht über den Aspekt des Dekorativen hinaus. Uhde dagegen präzisiert den ersten Eindruck und verweist damit schon auf die Funktion der Formen. (1948, S.16)

"Der Traum der Yawwigha wirft auf einen Hintergrund von Vertikalen, Trägern des Friedens und der inneren Ruhe, ein Gewebe von schrägen und krummen Linien, die sich brechen, durchkreuzen, vereinen, sich trennen, eine unentwirrbare Verschlingung, aus der sich ein Eindruck von verwickelter Fremdartigkeit, Üppigkeit, Pracht, Bedrohung und Stille, Leben, Tod und Geheimnis ergibt."

Physiognomisches und formales Verständnis müssen in Zusammenhang gesetzt, die anschaulichen Charaktere der einzelnen Bilder auf Ordnungen zurückgeführt werden.

1.1. " Le lion ayant faim se jette sur l'antilope"⁸⁾

Das Bild wurde zusammen mit zwei Ansichten der Oise-Landschaft in dem Herbstsalon ausgestellt, in dem die Maler Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet und VanDongen von Vauxelles die Bezeichnung "Fauves" erhielten⁹⁾. Die Pressekritik reagierte positiv. Das Bild wurde neben jeweils einem Bild von Cézanne, Matisse und Derain in der Zeitschrift "Illustration" reproduziert. Diese Fakten dokumentieren den Sensationswert des Bildes¹⁰⁾.

Rousseau gab dem großen Bild, das Kritiker als "tenture-à-pay-sage" und Mittelding zwischen terre cuite und Fresko ansahen, folgenden umfangreichen Titel:

" Le lion ayant faim se jette sur l'antilope, la dévore; la panthère attend avec anxiété le moment, où, elle aussi, pourra avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont déchiqueté un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleur ! Soleil couchant."

Drei Erklärungen für den naiv-kindlich scheinenden Titel sind möglich.

Während Perruchot entsprechende Fälle bei nicht-naiven Malern der Zeit anführen konnte und Certigny vermutet, daß Rousseau den Inhalt unmißverständlich festlegen wollte, sehen andere Autoren in dem beschreibenden Titel ein Symptom für das von Rousseau gefühlte Mißverständnis zwischen Ausdruckswillen und Darstellungsvermögen¹¹⁾.

Die beiden ersteren Erklärungen machen fraglich, ob der Titel als Naivitätsbeweis zu nehmen ist. Ich wende gegen die letztere ein, daß der Titel nur als zusätzliches Moment, nicht als Symptom bewertet werden darf. Am Bild ist zu erkennen, wie weit die Gestaltung die Beschreibung übertrifft, wie unterschiedlich Rousseaus bildnerische und sprachliche Qualitäten sind.

Das Bild, dessen Formatgröße Ausdruck für das Ruhmbedürfnis des Malers sein mag¹²⁾, ist in der Breite betont. Auf einem weich und dicht bewachsenen Wiesenstreifen, der offen die gesamte Bildbreite einnimmt, zwischen hohen Farnen und niedrigen Laubbäumen bricht, in der Profilansicht des Körpers zu sehen, ein großes und massiges Tier unter dem Griff eines Löwen zusammen.

Gegenüber einer entsprechenden Darstellung bei Delacroix wie "Löwe und Eber" (1853, Paris Louvre), ist die Gruppe auf ihren nahezu geometrischen Riß gebracht, angehalten und unbewegt. Das Geschehen ist reduziert auf die Momente des Einknickens beim Beutetier und des dreifachen Zupackens beim Jagdtier.

In den dicht belaubten Bäumen, die auf beiden Seiten das mittlere Geschehen einrahmen und mit den Bodenpflanzen, - den Farnen, dem kleinen Ahorn und der Lilienstaude -, zusammenwachsen, sitzen versteckt Tiere. Auf der niedrig abstrebenden starken Astgabel des rechten Baumes lauert tiefgeduckt und mit dem Gesicht frontal nach vorne gekehrt eine dunkelbraune, gefleckte Raubkatze. Ein langer Zweig mit schweren fleischigen Blättern überwölbt sie. In der oberen Baumregion sitzen, sich deutlich gegen die rote, sinkende Sonne abzeichnend eine Eule und tief eingebettet in dunkles Laub ein größerer braunweißer Vogel mit gerecktem Hals. Aus ihren Schnäbeln hängen lange rote Fleischstreifen. Die Vögel flankieren die Sonne, die als großer Bogen zwischen den Zweigen und hinter dem dunklen, fernen Wald sichtbar ist. Ein weiteres Tier, das von Rousseau nicht genannt wird, ist auf der linken Waldseite versteckt: von Ästen, Blättern und Farnen überdeckt, wandert ein Bär aufrecht auf den Kampfort zu.

Figuration der Tiere

Alle Motive sind auf ihre einfachste Gestalt gebracht. Sie konstituieren keinen Handlungszusammenhang. Vielmehr sind sie wie auf einer Kinderzeichnung aufgezählt.

Der Repräsentationscharakter überwiegt. Die Motive leisten ihre Thematisierung zu lauern, zu überfallen und überfallen zu sein, oberflächlich gesehen nicht hinreichend, ebenso gering wie ihre Identität. Aus der mangelnden Figuration ist die groteske Wirkung zu erklären, die zeitgenössische Kritiker artikuliert haben. Die Tiere erscheinen harmlos¹³⁾.

Cooper schreibt 1944, daß die Naivität Rousseaus in der Einstellung

zu den Dingen liege und nicht in den technischen Mitteln (1951, S. 56). Unter Naivität gegenüber dem Gegenstand versteht er das Detailinteresse und die Monumentalisierung des Details, unter nicht-naiven Mitteln die Möglichkeiten der Tiefenwirkung, des Hell-Dunkel-Kontrasts, der Bewegung und der nicht mehr nur frontalen Ansicht.

Anschauung und Mittel sind jedoch nicht zu trennen. Unterschiedlich ist nur ihr Verhältnisanteil. Die kindlich-unbefangene Erscheinung der Tiermotive beruht darauf, daß Rousseau hier nicht wie bei dem Löwen der "Bohémienne endormie" ¹⁴⁾ die Körperformen der strengen Zeichnung angleicht, sondern bemüht ist, "realistische" Daten vollständig aufzuführen. Da Bewegung und Wendung für Rousseau im traditionellen Sinn nicht darstellbar sind, er zudem eine hinreichend vereinfachte Form nicht konzipiert, entsteht die Disproportion als Merkmal der Motive.

Bei der nicht identifizierbaren Antilope kontrastieren die streifenförmig flachen und vom Körper wegklappenden Vorderbeine mit der kräftigen, gegliederten Hinterhand. Der unförmig sich aus dem Körper verjüngende Kopf ist in eine andere Bildebene verlagert. Die Kopfwendung des Panthers entwickelt sich über den plumpen Nackenbogen, der Verlängerung des Rumpfes ist. Das der Rumpfseite unverbunden angefügte Vorderbein sieht man als einzelne vorgelegte Keulenform. - Offensichtliche Schwierigkeiten für die räumliche Darstellung zeigen sich darin, daß bei der Antilope und beim Panther das zweite Hinterbein weggelassen ist.

Orientierungspunkt des Elster-ähnlichen Vogels ist nur der Kopf, denn Körper, Krallen und ausgebreitete Flügel sind gesondert gesetzt. Bezeichnend ist, daß die Ungeschicklichkeit der Darstellung nur bei Löwe und Eule zurückgedrängt ist, weil die Frontalität die einfachere Lösung und die den Mitteln adäquate, strenge Form ist.

Trotz des Mangels an Motiverfassung ist eine wesentliche Sinngebung zu erkennen. Das Lauern des Panthers ist anschaulich in der unvermittelten Addition von Frontal- und Profilform, in der rohen Verknappung des Vorderbeins und dem zu breiten Rund des

Halses. Der überraschende Moment des Überfalls wird anschaulich, indem der Kopf des Löwen, frontal, groß und rund in den Rücken der Antilope, direkt neben dem Kopf, einrastet. Überfallensein und Zusammenbrechen bestehen darin, daß der vordere Teil der Antilope verjüngt und flacher ist und schwindet. Gerade in der Gruppierung des gedrunghenen Löwen und der rudimentären Antilope, - ein Kritiker von 1905 faßt bereits so prägnant, wenn auch ironisch die Motive¹⁵⁾ -, wird Kampfgeschehen sichtbar und existent.

Das Ungeschick in der figürlichen Darstellung ist also nicht nur Zeichen eines Mangels und fehlender Ausbildung, sondern besitzt auch gestaltende Funktion hinsichtlich eines beschränkten Inhalts.

Figuration der Pflanzen

Entsprechend Valliers Beobachtung gleichzeitiger, verschiedener künstlerischer Stufen¹⁶⁾ leisten die Pflanzen eine stärkere Motivierung des eigenen wie des erzählenden Charakters. Die Pflanzen, - Bäume, Farne und Lilienstaude -, bauen sich aus einzelnen Blattformen auf. Mit Ausnahme des die Natur annähernd getreu wiedergebenden Motivs des kleinen Ahornbaumes¹⁷⁾ ist das vegetabile Schema folgendermaßen bestimmt.

Die nahe Ansicht, erinnernd an Darstellungen aus Botanikbüchern¹⁸⁾, der Umriss, die Lokalfarbe "Grün" und die vergrößerte Einzelform machen das Blatt zum festen Element.

Variationen des Schemas sind die gelängten Formen, denen die wellenhaft weich geschwungenen Rohrblätter des Farns wie die spitzen Blätter der Lilienstaude zugehören, und sind die Herzformen, zu denen die massiven Blätter der Laubkrone wie die des mächtigen, den Panther überwölbenden Zweiges zählen. Glatt geschnittene, leichte, flache Blätter der linken Waldseite und Palmenkrone verstärken die Vielfalt.

Rousseau gibt nicht einfachste und beschreibende Schemastrukturen im Sinne der nur faktischen und detaillierten Form, sondern figuriert lebendiges und ausgreifendes Wachstum. Zwar wiesen Panther, Löwe und Antilope eine nahezu fühlbare Oberfläche auf, aber die Existenz der Blätter ist wirklicher. Der

Übergang vom dunklen, schwärzlichen zum hellen, gelblichen Grün betont die Binnenwölbung. Die Blätter der Farne sind schmale Wülste, weil dunklen Partien Lichtlinien aufliegen. Die Lanzettblätter und selbst die scharfkantigeren Liliënblätter sind zum Gerundeten hin modelliert. Noch ausgesprochenere Übergänge zwischen Dunkel und Hell bilden die herzförmigen Blätter zu Kissen. Jedes Blatt ist aus seiner flächig-gebreiteten Grundform graduell ins Kubische gesetzt. Entgegen der Kunsttheorie zu den Naiven, die die Beobachtung der äußeren Wirklichkeit auch für Rousseau ausschließt, sind hier Merkmale von Natur gesehen und weiterverarbeitet worden. Zwar bringt Rousseau nie Blätter in Wendung, Knickung und Verkürzung, aber er erreicht mittels Volumengebung entsprechende Bewegtheit und Dichte. Rousseau entwickelt eigene, über das bekannte Dingliche hinausgehende Möglichkeiten. Zum einen nimmt er die abstrebenden Zweige als Äste und vereinfacht somit die Blattfülle. Zum anderen schichtet er die Blätter, zieht sie komplex zusammen und verfremdet bestimmte Komplexe, nämlich die der stärksten Volumina, in der Farbe. Farne und Lanzettblätter setzt er ein für Schichtung und Verzahnung, also für dichte, Platz verdrängende Laubmassen. Die Baumkrone sperrt den Himmel aus und der mächtige Zweig über dem Panther belastet die Bodenzone. Das Laubwerk trägt also Bildfunktionen der Richtung und des Gewichts, der Nähe und Ferne¹⁹⁾.

Im Unterschied zu den Tiermotiven sind die vegetabilen Motive vollkommen gestaltet. Sie sind zugleich gesteigerte Natur und Ordnungsstruktur. Als Bildelemente leisten sie vornehmlich den Gesamtzusammenhang.

Komposition

Der Bildaufbau ist kompliziert, Obwohl die Tiermotive gleichmäßig verteilt sind, - nämlich jedes in einem fiktiven Diagonaldreieck -, enthüllt das Bild seine gliedernden Züge nur partiell. Waagrechte, Senkrechte und Schräge sind nur leicht von Beutetier, Bär und Panther vertreten. Selbst die am offensichtlichsten sich anbietende Aufrichtung der Baumstämme ist in eine leichte Verschiebung gegen die jeweilige Achse abge-

wandelt. Rousseau verwendet nicht die konstruktive Grundform, wie er sie später geben wird, sondern eine lebendige, organische Form. Das Bild ist nicht geometrisch gefestigt und insofern nicht in Teile vereinzelt und dekomponiert²⁰⁾. Vielmehr läßt Rousseau die Teile zu einem Ganzen ineinandergreifen. Zwar sammeln sich auf der fiktiven Mittelachse die zentralen Positionen des Löwenkopfes, der Walddichte und der untergehenden Sonne, aber die Achse ist eben durch diese Momente so unterschiedlich akzentuiert, daß sie als Flächenteilung nicht zum Tragen kommt. Dem Bild ist keine Beziehung zum Rahmen eingearbeitet. Selbst der durchgehende Wiesenstreifen ist mit Pflanzenmotiven und Tiergruppe so besetzt, daß er keine strenge Horizontale bildet.

War bereits an der Strukturierung des Blattschemas die Bemühung um verlebendigende Variabilität zu erkennen, so ist auch die Komposition durch verlebendigende, Zusammenhang-formende Züge bestimmt.

Trotz des "all-over-painting" ist eine Orientierung nach rechts gegeben. Aus der Gruppierung der Farnstengel und des Ahornbäumchens links unten läuft die Bewegung vibrierend über die einrastenden und sich überkreuzenden Blätter, die als Schichtungsgefüge und Verzahnungsraster das räumliche Vorn und Hinten unklar lassen, auf die Bildmitte zu. Die linke Waldseite mit dem Bären führt kontinuierlich, aber mit verschiedenen Graden der Beschleunigung²¹⁾ über variierenden Folgen zum Zentrum.

Rousseau benützt die Vegetation als schwingende Binnenrahmung für die Tiergruppe, die die Rechtsrichtung steigert. Mit neuen Mitteln betont er das "Herz des Bildes"²²⁾. Der zentrale Geschehensort wird mittels flankierender Stämme und einer durchbrochenen Hintergrundstelle²³⁾ ausgegrenzt. Die geschlossene Form der Tiergruppe steht vor der lichten Waldrücklage. Nähe und Lichtung sind einfach veranschaulicht. Der Zäsur im rhythmischen Ablauf, - der obere Zweigbogen endet über der Gruppe -, entspricht die akzentuierende Rundform des

in den Antilopenrumpf einrastenden Löwenkopfes. Der Augenblick, der in der Vegetation durch vibrierende Bewegung und Fülle aufgehoben ist, wird hier fest gemacht und ins Bedeutende gesteigert.

Rousseau unterscheidet nach Wertigkeit. Er hebt den Höhepunkt der Erzählung heraus. Das Hauptmotiv zeigt er ausdrücklich vor und fordert zum langsamen Betrachten auf. An dieser Stelle ist das Figurale dem Waldkomplex übergeordnet, der allerdings durch die Bogenführung auf dieses zurückbezogen ist. In dem Kontrast zwischen Bewegungszug und geschlossener "Figur" verwirklicht sich kompositionell und erzählungsmäßig das Handlungszentrum. Bezeichnend für diese einfache und klare Organisation ist auch die farbliche Akzentuierung, denn gegenüber dem vielfältigen Grün betonen das warme Ocker der Körper und die Aufhellung das Ganz-Andersartige und den groß-gedehnten Abstand zwischen den Seiten.

Auf der rechten Seite leitet ein den Ästen korrespondierendes Farnpaar auf die Lilienstaude über. Diese setzt den statischen Schlußakzent, der zugleich Anhebung für die zurückgewendete obere Erzählzone ist.

Die "dérroulement systématique"²⁴⁾, die sich in der unteren Zone über leichte divergierende und konvergierende Schwingungen entwickelte, gewinnt nun in dem Baummotiv mit Astwinkel und mächtigem Blattzweig die dramatische Steigerung.

Analog der einbindenden Rahmung der Tiergruppe ist hier der Ort für den Panther festgelegt, wobei allerdings die gepresste Fügung den Erzählvorgang beschleunigt. Der durch große kubische Blätter verdichtete Zweig greift weit über und veranschaulicht mittels Körperhaftigkeit, Gewicht und Richtung lauernde Position und zukünftigen Sprung des Panthers. Dieser Zweig ist die tragende Erfindung der Komposition, denn als akzentuierter Schluß verknüpft er sowohl räumliche Lagen wie Handlungsphasen und repräsentiert als einziges Motiv eine exotisch-üppige Vegetation. Er konzentriert die Waldseiten, bildet den Charakter des Dickichts im Kontrast zum offenen Himmel, - zwei korrespon-

dierende Zweigbögen mit wenigen kleineren Blättern suggerieren Ferne-, und spiegelt in seiner Färbung den Sonnenuntergang wider. Gleichzeitig setzt er als Rückverweis alle Tiere zueinander in Beziehung, bindet Tiergruppe und Panther zu einer direkten Handlungseinheit, - Tzaras allgemeine Beobachtung, daß Rousseau spätere Ereignisse mitfigurieren, trifft hier prägnant zu²⁵⁾, und verdeutlicht die sinkende Sonne als Symbol für das Sterben. Das Bild enthillt sich also als die Organisation aller Teile zu einer Einheit und als Gestaltung eines nur so bestimmten Inhalts. Gegenüber Tzaras Behauptung ist das Darstellungsvermögen dem Ausdruckswillen angenähert, denn in dieser Bildform verwirklichen sich klar die Erzählung und Anschauung von Vorgestelltem. In der Darstellung der Vegetation ist Rousseau allerdings Meister. Diese ist im einzelnen wie im Ganzen verlebendigt. Es bestehen keine "intégrités indépendantes", weil alle Elemente über ihre "efficacité" hinaus aufeinander bezogen sind²⁶⁾ und fungieren als Schwingung, Verweis, Gewicht und Dichte.

Der gedehnte Zweig führt den Bären herein; die massive Laubkrone versteckt den Raubvogel; die leicht auseinander schwingenden Zweige ordnen die Eule der Sonne zu; Farne und Zweige zeigen den Kampf an und so sammelt der kubische Zweig die Situationen des Wartens, Überfallens und Niederbrechens in einem. Aufgrund dieser Bemühungen um Differenzierung und Zusammenfassung kann man nicht von mechanisch-handwerklicher Addition und Simplizität sprechen²⁷⁾.

Weder steht Rousseau nur im Bereich der versuchten Wirklichkeitsnachahmung, wie Gans das allgemein den Naiven unterstellt, noch mangelt es ihm an Willen zur Gestalt.

Ziermann, der dem Rousseau im Vergleich zu den Quattrocentisten den Willen zur Gestalt nicht zubilligt, schreibt:²⁸⁾

" Bei Rousseau existiert nur ein Wille zum Ding. Rousseaus Dinge treten aber in keinem Bilde unter die Ordnung eines geregelten und geformten Organismus, sondern sie stehen beziehungslos und mit erschreckender Vordergründigkeit nur sich selbst bedeutend im Bilde."

Er folgert daraus, daß Rousseau Bild- und Stilform versagt seien. Gans und Ziermann ist entgegenzuhalten, daß Rousseau eben durch die beschriebene Figurierung zur Gestalt gelangt. Er zählt nicht die Wirklichkeitsdaten auf, außer bei den figuralen Motiven, sondern erarbeitet individualisierte Form und Organismus. Das Ding ist ebenso wie die gelungene Thematisierung des Lebenskampfes Ergebnis dieses Formungsprozesses.

Das Bild "Die Schlangenbeschwörerin" verstärkt die Überzeugung, daß Rousseau weder ein naiv-einfacher noch ein nur-instinktiv schaffender Maler ist.

1.2. "La Charmeuse de serpents"²⁹⁾

Das von Robert Delaunay für seine Mutter 1907 in Auftrag gegebene Bild der "Schlangenbeschwörerin" wurde im Herbstsalon des gleichen Jahres zusammen mit einer Asnières-Landschaft und zwei exotischen Landschaften ausgestellt, von denen laut Vallier die eine "Les flamants", die andere möglicherweise nach einem Bericht Vollards "Le repas de lion" war³⁰⁾.

Zwei Kritiken sind bemerkenswert, weil sie von späteren Apologeten Rousseaus stammen, die jetzt noch den Maler aus der Kunst ausschließen.

Arsène Alexandres "armer und naiver Douanier, aus dem man vor zwei Jahren versucht habe, einen großen Mann zu machen", ist für Apollinaire nur der Zöllner, der lächerlicherweise Maler sein wolle.³¹⁾

" Nous plaignîmes longtemps de malheureux Rousseau, en constatant les différences profondes qui existent entre les douanes et les arts plastiques."

Die negative Beurteilung mag verschiedene Gründe haben. Zum einen wurde der mit dem "Hungrigen Löwen" gegebene Überraschungsmoment nun aufgehoben, weil die exotischen Landschaften dieses Jahres den Eindruck von Wiederholung und Serienproduktion erwecken mußten. Ein zweiter Grund ergibt sich aus dem Bild der "Schlangenbeschwörerin" selbst. Das 1905 so hochge-

wertete Dekorative ist zurückgedrängt. Das Bild ist nicht mehr gobelinartig durchwirkt und zerfällt scheinbar in zwei hart kontrastierende Teile. Sowohl das Angenehm-Schmückende wie das Gleichmaß sind verlassen. Zudem greift Rousseau wie schon 1901 mit dem weiblichen Akt ein Hauptmotiv der traditionellen Malerei und der Salonmalerei auf³²⁾.

Trotz des geringfügig dominierenden Breitenformats ist das Bild streng in der Senkrechte betont. - Am Ufer eines breiten, seeförmig geschlossenen Wassers steht weit vorne, uns frontal zugekehrt, eine dunkelhäutige nackte Frau mit langem Haar. Sie spielt eine Querflöte und um ihre Schultern hängt leicht gekurvt eine Schlange bis zu ihren Hüften herab. Hinter der aufgerichteten Frau breitet sich auf der anderen Seite des Wassers undeutlich ein dichter Palmenwald. Hoch am lichten Himmel steht ein heller Vollmond, dessen Licht auf diesem Wald und den breiten Wasserwellen ruht. Von rechts, nahe an die Seite der Frau herangeschoben, wächst massiv und dunkel ein Wald auf. Der Bildausschnitt faßt nur die unteren Astgabeln der Bäume. Palmwedel und dichtbelaubte Zweige ragen heraus und übergreifen die Frau und einen Teil der Wasserfläche. In den Blättern sitzen Vögel und von einem Ast rollt sich in zwei grossen Windungen eine starke braune Schlange herab, die mit ihrem Kopf seitlich über der Frau verharret. Begleitet am Boden von zwei bewegt aufgerichteten Schlangen und einem steif im Profil stehenden rosa-grauen Wasservogel, ist die Flötenspielerin in das Beieinander von Weite und Wald eingegliedert. Alle Tiere sind auf sie bezogen, indem diese auf sie gerichtet und nicht versteckt sind.

Brachten die versteckten Tiere in das Löwenbild eine geheime Spannung des Unübersichtlichen, so treten hier alle Lebewesen deutlich hervor. Wald und Wasser existieren geschlossen für sich. Statt innerer Bewegung herrscht die Stille, noch verstärkt durch schattenhafte Dinge, hohen Himmel und Mond. Die Mittel der Imagination und der Ausführung sind eindeutiger als auf dem Löwenbild. Dies zeigt sich sowohl in der Figuration der Motive wie in der Komposition.

Figuration der Lebewesen

Es ist kein plötzliches Handlungsgeschehen sondern ein Zustand dargestellt. 1905 bewirkten Starre und Verteilung der Tiermotive die merkwürdig geringe Thematisierung des einzelnen und des Zusammenhangs. Hier sind Geschlossenheit und relative Unbewegtheit der Motive identisch mit deren inhaltlicher Bestimmung.

Die Motive sind lokalfarbig und formal streng gesetzt und prägnant gerichtet.

Die Kontur ist als scharfe Grenze nicht mehr vorrangig, denn Farbgebung, Modellierung in Übergängen und allmähliche Aufhellung nach außen zu betonen die Binnenrundung.

Verlebendigt und voluminar gebildet sind der Wasservogel mittels der differenzierten Grautöne, die große Schlange mittels der samtigen Aufhellung der Rückenseite zu und die Frauenfigur mittels des Spiels vom tiefsten Braun ins hell umlaufende Grün. Selbst die am gleichmäßigsten ausgefärbten dunklen Schlangen am Boden tragen einen leichten Braunschimmer an den Rändern. Verfäht Rousseau so differenziert mit der Farbe, wie es auf dem Löwenbild nur an den Pflanzenmotiven festzustellen war, so gilt Entsprechendes auch für die Proportionierung.

Abgesehen davon, daß die jeweilig eindeutige Ansicht im Profil oder en face das Problem eliminiert, dem Motiv eine Gegenwendung einzugestalten, sind die Formen vereinheitlicht.

Die Vögel weisen einfache Kompaktheit auf, die durch keine hinzuaddierten Teile gestört wird. Die Schlangen sind in ihrem Verhältnis von Kurve zu Breite so figuriert, daß sich das Schlängeln in einem ungebrochenen kräftigen Zug ausdrückt.

Die Position der Tiermotive ist so gewählt, daß sie der strengen, auf illusionierenden Realismus verzichtenden Sicht Rousseaus entgegen kommt.

Bei der Schlangenbeschwörerin ist es nicht klar, ob die Disproportionierung vergleichbar ist mit Ungeschicklichkeiten bei Antilope und Panther des früheren Bildes oder ob sie den exotischen Typus repräsentieren soll. Überraschend wirken die großen Füße, die breit gewölbten Schenkel, die keulenförmigen Arme und das die Figur zusammenschließende, wandartig hinterfangende schwarze Haar.

Trotz der seltsam undifferenzierten und blockhaften Erscheinung der Figur ist Vallier und Gans nicht zuzustimmen. Vallier unterscheidet verschiedene künstlerische Stufen der Verwirklichung, unter denen die Darstellung der menschlichen Figur die unbeholfene, unterste Stufe einnimmt³³⁾. Im Sinne von Gans müßte man in der Schlangenbeschwörerin ein Beispiel für naive Grenzüberschreitung sehen³⁴⁾, denn die Figur reiht sich in die Tradition der klassisch-akademischen Aktdarstellung ein. Die Figur besitzt zwar Anzeichen der Tradition, jedoch vor allem Ausdrucksintensität. Selbst die kontrapostische Stellung in ein festes und ein vorgesetztes, einschwingendes Bein ist in eine an Gauguin erinnernde Primitivität³⁵⁾ genommen, die die ganze Gestalt prägt. Die Tatsache, daß die Figur dunkel und nahezu als Schattenfigur gebildet ist, ist als Mittel zu werten, Formprobleme, wie sie sich 1901 bei "Mauvaise Surprise" ergaben, zu vereinfachen³⁶⁾ und den Charakter des Ungewohnten und Fremden zu erreichen. Mögen auch Ungeschick und fehlendes Können die besondere Figuration mitbedingt haben, Sinn und Wirklichkeit der Schlangenbeschwörerin konstituieren sich gerade in dieser Formgebung. Diese ist stärker als bei den Tiermotiven von 1905 und analog den attributierten Tiermotiven hier.

Die Figur ist lebendig und bewegt gestaltet. Die Lebendigkeit ergibt sich aus der einheitlichen, aber unübersichtlichen Schließung, aus der Stellung gegen den lichten Himmel und aus der von Lichtlinien an Beinen und Schlange betonten samtigen Binnenrundung. Die Bewegtheit beruht auf der Kurvenfolge in Beinen, Armen, Schlange und Kopf, auf der Entsprechung von hebender rech-

ter und sinkender linker Körperseite und auf dem quergelagerten Akzent von Armen, Händen und Flöte. Rhythmisch figuriert sie Tanzschritt und angehaltenes Musikspiel. Der Kontrast zwischen geschlossener Kurvierung und harter auskragender Waagrechte veranschaulicht das stille Tun und den verzauobernden Klang³⁷⁾.

Statt Grenzüberschreitung besteht eigene Wirklichkeit. Die Mittel sind nicht der Vision angefügt, sondern sind identisch mit dieser. Durchbrachen bei Antilope und Panther einzelne Wesensmomente gestaltend das Motiv, so deckt sich hier Figuration mit Gestalt. Rousseau überwindet mittels besonders gesteigerter Farbe, die hier poetisches Prinzip ist³⁸⁾, mittels Gewichten und Spannung die einfache repräsentative Form von 1905.

Im Sinne von Courthion, für den die Schlangenbeschwörerin in die Maske der Nacht³⁹⁾ inkorporiert ist, tragen die Tiermotive prägnant ihre Eigenbedeutung. Der Storchschnabel lauscht, angehalten in seiner Rechtsrichtung. Die Schlangen tanzen aufeinander zu und die große Schlange spannt sich fleischlich wie ein Lianenarm. An die Stelle aufgezählter Einzeldaten ist die körperliche Gegenwart der Gesamterscheinung getreten. Der figurale Zug ist im Unterschied zum Bild von 1905 gesammelter Ausdruck einer konzentrierten Handlungseinheit, die, wie später zu sehen sein wird, als Beschwörung zu benennen ist.

Figuration der Pflanzen

Die Pflanzen sind fremdartig und in Distanz gerückt. Sie verweigern sich dem kontinuierlichen Betrachten und schließen die Vergleichsmöglichkeit mit uns vertrauter Naturfülle aus, die 1905 figuriert worden ist. Denn es fehlen Schwingung, paarweise Blattanordnung an Zweigen, Geschiebe und unübersichtliche Fülle des vielen Kleinteiligen.

Die monumentale strenge Form dominiert. Bewegtheit ist aufgegeben. Jedes Blatt, das hier wiederum, allerdings in den Typen äußerst

abgewandelt, die Waldstruktur konstituiert, ist angehaltene Mitte und Verweilungspunkt⁴⁰⁾.

Obwohl die Grundtypen, - die gelängte, die Herz- und die Nadelform kontrastreich variiert werden -, bestimmen zwei Charaktere. Scharf geschnittene flächige oder gering gewölbte Blätter stehen gegen fleischige, voluminös weich-gerundete Blätter mit gemilderten Grenzlinien. Trotz spezifischer Stilisierung ist die Vegetation also vereinheitlicht. Über Gegensätze, wie sie sich präzis zwischen Stauden, Agave und Laubwerk zeigen, entwickelt sich ein spannungsvolles Gefüge, das 1905 nicht gegeben war. Vergleicht man die Typengruppen, so überwiegen vor dem Kontur die übergängige Binnenmodellierung und die Wölbung. Selbst die Palmwedel erhalten durch Zusammenziehung des Ganzen Massivität.

Nur die Sansevieria- und Rhododendronblätter sind mittels Farb- und Lichtkanten reine Flächenformen, die sich starr gegen die Umgebung abgrenzen.

Gerade an den hell leuchtenden Stauden, die fest gefügt sind, ist beispielhaft Rousseaus Formsteigerung gegenüber dem Löwenbild zu erkennen. Diese Motive gehen auf die Lilienstaude von 1905 zurück, während die voluminösen Formen das monumentale Blatzweigmotiv eben dieses Bildes voraussetzen.

Wesentlich prägnanter als auf dem früheren Bild gestaltet Rousseau also die Merkmale der einzelnen vegetativen Form. Diese verweist nicht mehr auf den gewohnten Naheindruck von Natur, sondern ist Bestandteil einer fremden Wirklichkeit geworden. Leuchtende Blumenmotive und der Kontrast zwischen Hell und Dunkel, wo sich schattenhaft dunkle und aufglühende Pflanzen gegenseitig verstärken, bilden den exotischen Charakter.

An Stelle von bewegten und schwingenden setzt Rousseau funktional wirksame Pflanzen. Er ordnet sperrige und stehende Pflanzen in der unteren Zone an, während er die massiven Formen als Belastungsmomente nimmt. Er greift damit auf die frühere Vege-

tationsordnung zurück, akzentuiert jedoch diese vielfach und schafft eine streng-räumliche Gliederung von Unten und Oben und gestaffelter Tiefenführung⁴¹⁾. - Die vollkommene Veränderung der pflanzlichen Motive zu einem Eigenen, nur in diesem Bilde Bestehenden macht den Vergleich mit Erscheinungsformen äußerer Wirklichkeit überflüssig. Waren an dem Löwenbild noch Züge der versuchten Naturabbildung festzustellen, so sind die Motive hier nur anschaulich als potenzierte Natur und als Thematisierungsmotive für das besondere Geschehen zu begreifen.

Komposition

Es scheint einfach, den Bildaufbau zu entschlüsseln, denn das geometrisierte Gefüge von Achsen, Schrägen und klar abgesetzten Teilflächen macht das Ganze übersichtlich. Einfachheit ist hier Ordnungsprinzip. Der offene, in der Höhe betonte Abschnitt mit den großen Wiesen- und Himmelsflächen ist dem verdichteten breiten Abschnitt rechts kontrastiert, der die Vegetation zeigt.

Frauenfigur, Palme, Sansevierastaude, Hyazinthenkerzen und Höhe des Himmels verspannen die Bildfläche vertikal, wobei die Baumstämme am rechten Bildrand die Statik der Bildbegrenzung aufnehmen und verstärken. Die waagrechte Tendenz wird vertreten in der Wasserbahn und ihren Wellen, in dem breiten Palmwedelbündel, dem Buschwerk, der Agave und der großen Schlange. Im Unterschied zum Löwenbild scheinen hier die Beobachtungen Tzaras und Shattucks berechtigt, daß Rousseaus Bildordnung Dekomposition und Juxtaposition sei. Folgende Beobachtungen sollen jedoch erweisen, daß Geometrisierung und Nebeneinander einen eigenen dynamischen Zusammenhang leisten.

Rousseau figuriert die Mittelachsen nicht. Im Vergleich mit der Konzeption des Löwenbildes verschiebt er die dominanten Motive gegen die fiktiven Achsen, indem er Frau und helle Pal-

me nach links, Flußgrenze und Schlange tief und hoch setzt. Die Diagonalen benützt er als lebendige Züge für Licht- und Gruppenführung. Die klaren Ordnungsstrukturen bilden gewichtige Akzente. Rousseau arbeitet mit dem Überkreuzen von achsial ausgerichteten Bildteilen. So entstehen dominante Bildorte als Brennpunkte des Ganzen. Die Frau ist von der Wasserhorizontalen hinterlegt. Die Stauden sind hinterfangen von dem breiten Buschwerk. Die Aufrichtungstendenz der Frau trifft unmittelbar auf den Querriegel des Palmwedels, die Aufrichtung der Palme mittelbar, weil hell, auf die Querlinie der Schlange. Das nahe Beieinander dieser beiden Verknüpfungspunkte konstituiert, wie ich später darlegen werde, das Handlungsgeschehen. Gerade in der T-Form, die die Beschwörerin mit dem Wedel bildet, der exaktesten geometrischen Form des Bildes, verzahnen sich die beiden ungleichen Bildseiten.

Schuf Rousseau 1905 den Zusammenhang mittels kontinuierlicher, die zugrundgelegte geometrische Aufteilung verdeckender Schwingung, so setzt er hier Geometrie als Verspannungsprinzip ein. Zäsur, Rückung und Abstand sind bestimmend.

Die klar orientierte Erzählabfolge läuft über die Motivkette: rosa-grauer Wasservogel, begleitende dunkle Schlange und entgegentanzende Schlange. Diese zweite, aus dem Gebüsch kommende Schlange bindet die Schlangenbeschwörerin eng in den Kontext, denn sie korrespondiert mit der Kurvierung der kleinen Schlange, die die Schultern der Frau umspielt. Die figurale Folge ist nicht nur eine den Sehgewohnheiten entsprechende Aufzählung nebeneinander befindlicher Dinge wie noch 1905, sondern ist ein über Kontraste und Korrespondenzen sich entwickelnder Zug. Wie 1905 hebt Rousseau den figuralen Höhepunkt heraus. Die Silhouettenfigur steigt im Kontrast zur schwingenden Gruppierung der begleitenden Tiere groß vor tiefliegendem Wasserhorizont, Wald und Himmel auf. Sie schwankt zwischen Nah- und Fernerscheinung, denn der hell hinterfangende Himmel drängt sie nach vorne und der hart schließende Palmwedel ordnet sie zurück. Die Bewegung zirkuliert an einem indifferenten Ort. Komplizierter als bei der einfach ge-

orteten Kampfgruppe von 1905 ist das Geschehen hier gesteigert, indem der Ablauf angehalten wird in einem Balanceakzent. Die Figur ist zugleich nach links hin ausgesondert und nach rechts hin angeschlossen. Sie steigt mächtig auf und wird durch den Palmwedel gedrückt. Gegenüber dem Löwenbild bestimmt hier die vielfältige, Unruhe einbringende Rückung des Hauptmotivs.

Die rechte Urwaldseite ist durch die Rahmenform von Palme und Wedel auf das Zentrum bezogen. Allerdings gibt es keine Rechtsführung wie 1905, weil sich die Vegetation selbständig hinter der Vordergrundschanke der drei Sansevierastauden in die Tiefe staffelt. Die Stauden lassen durch Scharfkantigkeit und leuchtende Helligkeit Schlangenbeschwörerin und Wald dunkel zurücktreten. Sie stehen zudem in straffer Beziehung zum Mond. Die schräge Lichtachse legt verstärkt den Ort der Frau und ihre innere Bewegtheit zwischen Ferne und Nähe fest.

Die Vegetation baut sich über Buschwerk, kubisch gedehnte Agave, Laubhütte und Büsche stoßweise auf, begleitet am rechten Bildrand von Hyazinthen und Baumstaffelung. Die dichte Wand aus Palmwedeln markiert die zurückliegende Abgrenzung des Waldes. Der intensive Tiefeneindruck beruht, abgesehen von der Platz greifenden Dinglichkeit der Pflanzen, auf der Folge der Farbverdunklung und auf der zunehmenden Reduktion der deutlichen Form. Die Haarstruktur der Palmwedel ist Fernform und gibt der Waldstufung eine Fliehbewegung in den Hintergrund.

Diese eingeschobene Tiefenstaffelung verzögert den Ablauf des Geschehens. War auf dem Löwenbild die obere Erzählzone unmittelbar gegen die untere zurückgewendet, so dominiert hier die Dehnung mittels Abständen und Richtungen. Die Natur ist verselbständigt. Überraschend wird die Tiefenrichtung konzentriert auf die Beschwörerin bezogen durch die gespannte Gegenbewegung der Schlange, durch das weite Übergreifen des schweren kubischen Blattzweiges, des Palmwedels und der Balance haltenden

Palme. Im Unterschied zu 1905 belastet das massive Gewicht des Blattzweiges jedoch nicht die untere Zone, weil Frau, Stauden und Mond nach oben hin auswägen. Der Schluß des Bildes ruht im Zwischenraum zwischen Frau und großer Schlange. Hier liegt der eigentliche Höhepunkt des Geschehens, der bereits auf dem Löwenbild mit der Andeutung des Lauerns vorgebildet war, denn die Schlange wird in ihrer bedrohlichen Näherung angehalten. Das Unheimliche und Nicht-Friedliche ist als Beschwörung des Gefährlichen anschaulich. Die Bedrohung, die sich in den übergreifenden Pflanzenmotiven fortsetzt, wird durch die Ragemotive der Beschwörerin und der Palme aufgehoben.

Rousseau fügt wie früher die dramatisierende Erfindung des Zweigbogens ein, mit dem er den Kompositionsablauf endgültig schließt und das bedrohende Warten zum Thema macht.

Rousseau weist sich mit diesem Bild verstärkt als nicht-naiver Maler hinsichtlich seiner Gestaltungsfähigkeit und Eigenfindung von Regeln aus. Es ist kein Überschuß an Inhaltlichem, geringer Gestaltetem festzustellen wie auf dem Löwenbild, denn jeder Gegenstand ist zu höchster Intensität gesteigert. Der Wald ist "Urwald" dank seiner kubischen Dichte und animalisch-lebendigen Verrastung. Die figuralen Motive sind eng geschlossen und spannen sich ebenso samtig-weich in der Oberfläche wie der Großteil der Pflanzen. Besonders ist die differenzierte Gruppenbildung, die trotz des prägnanten Nebeneinander nicht auflösbar ist⁴²⁾. Bestimmend sind Überschneidung, Richtung, Verweis, Korrespondenz und Farbkette wie auch vor allem die Unterordnung unter die Zentralfigur der Schlangenbeschwörerin.

Im Unterschied zu 1905, wo Tierkampf und Lauern durch das akzentuierte Mitwirken des Zweigmotivs und der Sonne symbolisiert wurden, ist die Beschwörungssituation hier verwirklicht. Alle Motive sind ins Unheimliche und Unbekannte verfremdet und zugleich mittels ihrer ausgleichenden Gegenwirkung und der Lichtführung vertraut gemacht.

Da Rousseau die figuralen Wesensmomente analog den vegetativen

gebildet hat, symbolisieren sich Frau und Natur wechselseitig. Die Tiere sind nicht in eine Szenerie eingestellt, sondern Teile des Ganzen⁴³⁾.

Umfassende formale und inhaltliche Bezogenheit ist Ausdruck dieses Bildes. Mit dem regelhaften Aufbau, der auf der strengen Wirkung eines jeden Dinges und auf der suggestiven Tiefenführung beruht, ist eine Einheitsstruktur erreicht, die keine Zufälligkeiten mehr sondern die notwendig gesetzte, poetisch-fremde Präsenz des Ganzen erkennen läßt.

Schichtung und gespannte Bildfläche sind auf dem demonstrativen Spätwerk "Rêve" wiederzuerkennen.

1.3. "Le Rêve"⁴⁴⁾

Das Bild, das Rousseau als einziges Werk 1910 im Salon des Indépendants ausstellte, brachte dem Maler wichtige Kritiken ein. Verglichen mit der ironischen Kritik von 1907 äußert sich Apollinaire nun zum ersten Mal, wenn auch zurückhaltend, in der aufwertenden Weise, die in seinem Soirées-Artikel eindeutiger begegnet. Die Hartnäckigkeit Rousseaus und die zunehmende Schätzung seit 1908 durch Sammler und Maler sind wohl Bedingung für diesen Gesinnungswandel⁴⁵⁾.

Apollinaire schreibt:

" ..De ce tableau se dégage de la beauté, c'est incontestable ... Je crois que cette année personne n'osera rire... Demandez aux peintres. Tous sont unanimes: ils admirent. Ils admirent tout ..⁴⁶⁾ même ce canapé Louis-Philippe perdu dans la forêt vierge."

Gegenüber dieser Besprechung ist die Léon Werths im Phalange bedeutender, da dieser Kritiker ansatzweise die Theorie formuliert, die Rousseau als Sonderfall der Kunst bestimmt.⁴⁷⁾ Im Gegensatz zur allgemeinen Kritik bisher, zu der auch das Urteil zum "Traum" von Ayraud-Degeorges zählt⁴⁸⁾, definiert Werth das Naive als eigene Qualität. Unter diesem seien Wahrhaftigkeit, Ernst, Unzeitgemäßheit und Einfachheit des Wissens wie der Empfindung zu verstehen. Allerdings wird die Einschätzung

insofern relativiert, als Werth an Rousseau den Mangel des Denkens und Zweifelns hervorhebt und ihm deshalb Genialität und Größe abspricht. Für Werth prägt der Zufall die Malerei Rousseaus. Die Tatsache, daß er wie Apollinaire das eingefügte Motiv des Sofas nur befremdet aufnimmt⁴⁹⁾, ist zudem Nachweis, daß der Übertrag in eine positive, gemäße Wertung auch diesem Kritiker noch nicht voll möglich ist.

Rousseaus künstlerisches Selbstbewußtsein drückt sich im Gefolge dieser Stellungnahme deutlich in dem Brief an Dupont⁵⁰⁾ aus. Hier wird die Naivität im Sinne des Mangels an Reflexionsfähigkeit fraglich, denn Rousseau weist darauf hin, daß er sich seine Naivität erhalten habe und trotz der Unzeitgemäßheit seine Art nicht mehr ändern könne. Die Art des Malens habe er durch intensive Arbeit erlangt.- Die Darstellung des Traums ist repräsentativ für die Bemühung.

Das Bild ist entsprechend dem Breitenformat durch die dichte Masse der Vegetation, den durch Pflanzen geschlossenen Vordergrund und die schwingende Reihe von hochstieligen leuchtenden Seerosen zusammengehalten.

Es weist zwei unterschiedliche Seiten auf. Nahezu die gesamte Breite der linken Seite nimmt das rot-samtene Sofa ein, auf dem breit hingestreckt und im Körper uns frontal zugewendet eine hellhäutige nackte Frau mit langem Haar liegt. Mit dem Gesicht im Profil und mit geradem Arm verweist sie ausdrücklich nach rechts. In dem auf der rechten Seite dominierenden Wald mit mächtigen Blattformen tritt wesentlich kleiner und frontal herausgewendet ein dunkelhäutiger Flötenspieler mit buntgestreiftem Lendenschurz auf. Er wird von einem Paar Löwinnen begleitet. Die Vegetation ist bevölkert von Vögeln, Affen, einer am Boden kriechenden rot-schwarzen Schlange und einem Elephanten, der eine Orange pflückt. Der dichte Wald, der sich aus wenigen Bäumen und vielen Bodenpflanzen aufbaut, versammelt die vielen Lebewesen nah beieinander. Er ist an keiner Stelle durchlässig und überdeckt die zudem schmale Himmelszone. Der helle Vollmond steht eingesperrt zwischen Blättern.

Die Gemeinsamkeit mit dem Bild "Schlangenbeschörerin" besteht darin, daß die einzelnen Dinge in Form und Farbe gesteigert und verselbständigt sind. Das Pflanzenensemble ist von bedrängender Wirklichkeit. Prinzipien sind Hell-Dunkel - wie Richtungskontraste. Leuchtende Farbakzente treten fremd aus dem Grün hervor. Das Motiv der nackten Frau bestimmt ein Geschehen, das zunächst rätselhaft verschlossen bleibt.

Rich sieht in dem Bild die Summe aller Qualitäten, die Rousseau unnachahmlich gemacht hätten. (S. 73). Er versteht darunter die Organisation von Raum und Farbe, die Realität und das Mystische. Cooper wertet die zu starke Durchführung negativ und sieht an der Konzeption im Vergleich mit der "Schlangenbeschwörerin" den Verlust des Magischen und Subtilen. Er bezeichnet den Verlust als Mangel an spontaner Poesie.

Die Frage, ob Formalismus oder Gestaltungskraft das Bild charakterisieren, ist anhand der Art anschaulicher Sinngebung zu lösen. Zervos spricht von der "force suggestive":

" ... on se sent réellement conquis par le tableau, on en subit l'évocation comme si cela existait." (S. 17)

Der von Rousseau beigegebene Gedichttitel suggeriert bereits die poetische Wirklichkeit des Traums, die sich aus Flötenton, Mondlicht und Beschwörung der wilden Schlangen konstituiert.

Figuration der Lebewesen

Das Handlungsgeschehen liegt zunächst nur in der Beziehung zwischen der Träumenden und dem Zauberer und zwar in dem deutlichen Zeigemotiv der Frau. Die in Distanz gerückte Figur des Flötenspielers jedoch besteht so selbständig für sich wie die Tiere. Da die offensichtliche Gruppierung fehlt, könnte man an der Motivauflählung mangelnde Gesamtfiguration feststellen, wenn nicht der direkte Verweis auf die rechte Seite und die Unterscheidung gegeben wäre, daß alle Motive

mit Ausnahme der Yawigha fest in den Waldkomplex eingebettet sind. Das Einzelmotiv ist vollständig figuriert. Der Fremdheitscharakter ist gegenüber dem Bild der Schlangenbeschwörerin reduziert. Dafür dominieren die Merkmale des Schönen. Die Lokalfarbigkeit ist mehr noch als 1907 aufgebrochen mittels Hell-Dunkel-Modellierung und eingesprengter Farbtöne. Damit werden die Motive aus ihrer konturbedingten Flächigkeit gelöst. Kurvenumriß und Formen der Yawigha runden sich, weil die Inkarnatfarbe an Schenkeln, Bauch, Armen und Brüsten aufgehellte ist. Trotz der groben Einmischung von Rot und Grau, die die Figur spröde macht, ist der Akt erotisch aufgefaßt.

Kopf und Kruppe der Löwinnen sind kantig und gefährlich mittels gelber Lichtlinien und gegeneinandergeschobener Teile von Braun, rötlichem Braun und Gelb gebildet. Vögel, Affen, Elephant, Schlange und Zauberer sind eingehüllt in eine weich-samtige Oberfläche. Sie erinnern in ihrer Prallheit direkt an die Motive von 1907. Gegenüber jenem Bild ist die Darstellungsfähigkeit mittels der Farbe weitergeführt. Statt vereinheitlichender Dunkelfarben setzt Rousseau bunte Teilflächen bei Zauberer und Schlange ein und zählt Details bei Yawigha und dem Vogel mit den orangefarbenen Flügeln auf. Der Vogel wird durch die strahlenden Flügelbäusche zum flammenden Paradiesvogel. Die Schlange wird mit ihrer, zur Mitte hin stark aufgehellten roten Bauchseite zum gespannten, schlauchartigen Körper.

Das unmittelbare und abgemilderte Gelb verstärkt die hypnotisierende Eindringlichkeit der Löwengesichter und damit das Kraftvoll - Mächtige der Tiere. Während die Helligkeit der Yawigha das Weiblich-Sinnliche vergegenwärtigt, lassen regbogenfarbener Lendenschurz und scharfes Gelb der Flöte den Zauberer glühend und geheimnisvoll erscheinen. Wie die Schlangenbeschwörerin vermittelt er Musik und Klang.

Wie auf den früheren Bildern ist die Proportion der Figur noch Darstellungsproblem für Rousseau. Das Ungeschick bestätigt scheinbar die Naivität des Malers. Dem ins Profil gewendeten

törrichten Gesicht fehlt die Anmut. Das wandartige Haar wirkt angesetzt und grob. Schultern und Arme sind nicht gegliedert. Das Mißverhältnis kennzeichnet die Anordnung der Beine, denn die Schenkel des übergelegten Beines sind in den Kurven überzeichnet. Die Auswölbung der Hüfte und das Knie des überkreuzten Beines sind unrichtig geortet. Kurz, die Figur auf den Grad des Richtigen und Nachahmenden hin untersucht, zeigt sich als ein unstimmiges Ganzes. Das gleiche gilt für die übrigen Motive. Trotzdem bleibt der Mangel an Proportion nicht verbindliches Charakteristikum, wenn man die Motive für sich betrachtet. Die originäre Sinngebung wird wie auf dem Bild der "Schlangenbeschwölerin" deutlich.

Die Kurven lassen die Yawigha sinnlich und lässig lagern. Die Überbetonung des Armes kontrastiert zu dieser Ruhe als eindeutiges Motiv des Zeigens und Aufrufens. Durch die keulenförmigen Arme und die Zusammendrängung der Figur wird der Zauberer verlebendigt und mit seinem ausschließlichen Flötenspiel identisch. Der Elephant wandert mächtig und friedlich vorbei.

Mittels Kurvierung und Flügelbäuschen erscheint der Vogel in rüttelnder Bewegung. Ganz deutlich ist der einheitliche Wesensmoment bei den Löwinen. Obwohl fragmentiert auf Kopf und Hals oder zusammengesetzt aus geschichteten Teilflächen des Rückens, des Nackens und des Kopfes, weisen sie sich in einem Zug als geduckt schleichende Tiere vor. Rousseaus Fähigkeit zur Gesamtgestaltung und geschlossenen Charakterisierung ist an dem Motiv sichtbar, das fragmentiert, Vollständigkeit suggeriert. Erst nach langem und punktuelltem Betrachten ist zu erkennen, daß die linke Löwin nur als Kopfelement vorhanden ist. Zunächst, und bei nicht analysierendem Aufnehmen der Bildgesamtheit ständig, erscheint sie als hinter dem Zauberer hervorkommend.

Alle figuralen Motive zeigen die Erweiterung des anschaulichen Denkens und des Darstellungsvermögens. Gegenüber dem Löwenbild steigert Rousseau trotz Detaillierung die kör-

perliche Erscheinung und reduziert das Unstimmige. Er schwächt den Kontrast zwischen Frontal- und Profilwendung ab. Trotz des weitgehenden Verzichtes auf die Dunkelfärbung organisiert er die Motive zusammenfassend. Wie 1907 läßt er die Lebewesen in das Helle oder Dunkle eintreten.

Coopers Bewertung ist zu entgegnen. Zwar sind die Motive so differenziert durchgeführt, daß sie im Vergleich mit denen von 1907 formalisiert erscheinen. Während dort jedes Motiv verhalten war und insofern Bewegung andeutete, existiert hier jedes Motiv ruhig für sich. Die Verselbständigung des einzelnen ist jedoch kein Zeichen des Manierierten, sondern dient dem ruhigen Vorhandensein der Dinge, wobei bedrohliche Momente, wenn auch nur partiell, mitgestaltet sind.

Figuration der Pflanzen

Im Unterschied zu den einheitlichen, nur mit wenigen dominanten Akzenten versetzten Waldkomplexen der vorangegangenen Bilder, durchbricht Rousseau den grünen Komplex in der ganzen Breite mit einer schwingende Reihe hochstädtiger, großköpfiger, leuchtender Seerosen. Er entwickelt damit bestimmte Momente der "Charmeuse de serpents", - die leuchtende Barriere der Stauden mit Dolden, die Hyazinthen und die kristalline Helligkeit des Wassers -, insofern weiter, als er die Blumen übermächtig vergrößert, in der Leuchtkraft variiert und steigert und in wandernde Bewegung setzt. Die "statische" Ruhe von 1907 ist aufgelöst. Die festen nahansichtigen Kelche bauen keine Distanz auf sondern rücken bedrängend nach vorne. Zudem strahlen die rosa- und blaufarbenen Blüten und Knospen eine Helligkeit aus, die sowohl Eigenlicht wie Beleuchtungslicht ist. Die übrigen Pflanzen sind mit Ausnahme der gelben Bananenbüschel und der glühenden Orangenkugeln als tropische Wachstumsmotive aufge-

faßt. Eine Orientierung scheint nicht möglich, weil spitze und runde Formen eng gefügt, durch Lichtkanten und Lichtflecken abgesondert und in ihrer Binnenstruktur unterschiedlich gebildet sind. Die Vielfalt beruht auf den Formen des Sperrig-Flächigen, Kubischen, schlangenhaft Hängenden, Aufgerichteten, Ausgreifenden und den Graden des Hell-Dunkels. - Rousseau stellt dar massives und vergitterndes Laubwerk, fleischige Palmblätter, -arme und Agäven, gebogene Schilfrohre und schräg klappende, dingliche Farnstengel, flache gemusterte Blattpflanzen, kissenförmige Seerosenblätter und dichte Kakteenwände. Hinzu kommt die Variationsbreite des Grüns, für die Soffici fünfzig Farbtöne unterscheidet⁵¹⁾.

Angesichts dieser Menge von Charakteren, Farbvarianten und Richtungsstrukturen könnte man von Virtuosität sprechen. Man gäbe dann außer Cooper auch Shattuck recht, der behauptet, daß die meisten Urwaldbilder bis zur Mechanisierung hin gemalt seien⁵²⁾.

Rousseau gelangt an die Grenze zur Virtuosität. Er demonstriert sein Darstellungsvermögen hinsichtlich der Motivskala, der prägnanten Vereinzeln und der kubischen Dinghaftigkeit. Die Form bleibt jedoch darüber hinaus sinnerfüllt, denn sie wirkt an dem spezifischen Gesamteindruck der fremden Wirklichkeit mit.

Gruppierung, Ineinanderrasten und Überkreuzen von Formen bildet die Erscheinung bedrängenden Wachstums, wobei eine Dichte erreicht ist, die keine Leerstelle enthält.

Im Vordergrund schafft Rousseau Teileinheiten, indem er jeweils in Gruppen Sansevierastaude, Schilfrohre, ein Blattpflanzenpaar und eine Dreiecke aus Agave, Wedel und großer Staude zusammenfaßt. Dahinter schichtet er die Reihen von Seerosenblättern und Blütenstengeln. Gegen diese Stufung in die Höhe stocken sich Farne und Kakteen niedrig auf. Die Baumzone, differenziert in Reihung und Tiefenstaffelung und massiv gemacht durch grüne Hintergrundzone und gewichtige Blattformen

und Früchte, belastet die Bodenpflanzen und gibt dem Urwald den Dickichtcharakter. Wie 1907 setzt Rousseau Licht und Schichtung zur Tiefenführung ein. Mit den Mitteln der abnehmenden Größe, der abnehmenden Schärfe und des zunehmenden Dunkels suggeriert er die Tiefenausdehnung des Urwaldortes, denn hart angestrahlte Vordergrundpflanzen heben sich deutlich von den weicheren Formen der Farne und Bäume ab. Allerdings unterbricht Rousseau im Unterschied zur Konzeption der "Schlangenbeschwörerin" die kontinuierliche Tiefenstaffelung, indem er die strahlendsten Formen in den Mittelgrund verlegt. Da er jedoch 1907 überzeugend den Vegetationskomplex verräumlichte und dies auch hier tut, muß man in den Akzenten eine Erfindung zum Thema "Traum" sehen. Die Blumenreihe läßt den Urwald paradiesisch schön erscheinen und zugleich dynamisch auf uns zu wachsen. Der Expansion nach vorne entspricht die Bewegtheit nach rechts, die den Urwald organisiert, die figuralen Motive bindet und den kompositionellen Gesamtzusammenhang leistet.

Komposition

Die schwingenden Züge der Seerosen und ihrer Blätter verlebendigen das zugrundliegende geometrische Ordnungsprinzip, das 1905 verdeckt und 1907 in die Akzente übertragen war. Bouret schreibt zur Kompositionsmethode:

" Die Mehrzahl seiner erdachten Bilder - Die Hochzeit, Die Schlangenbeschwörerin, Der Traum - gehorchen dem Prinzip der einander gegenübergestellten Dreiecke. Die einzelnen Teile sind nicht willkürlich geordnet, sondern verharren in einem festumrissenen Rahmen, der besonders im Traum leicht zu erkennen ist, wo alle lebendigen Figuren - der Flötenspieler, der Tiger, der Vogel - in dem rechten Dreieck untergebracht sind. Während das passive Element, die auf dem Kanapee ausgestreckte Frau das linke, mit der Spitze nach oben zeigende Dreieck ausfüllt." (S. 51)

Im Dreiecksprinzip sind 1905 die Tiere zwischen den fiktiven Diagonallinien angeordnet. 1907 wird der figurale Zug der aufsteigenden Diagonallinie angenähert. Hier liegen die primären Tiermotive, - Schlange, Löwinnen, Elephant und Vogel - direkt auf der zurückgewendeten Verspannungslinie, die zwischen

die Figuren der Yadvigha und des Flötenspielers Distanz legt.

Trotzdem kann ich Bouret nicht voll zustimmen, obwohl er zutreffend in der Geschlossenheit der Gesamtvision das Durchdachte und nicht das Naive sieht⁵³⁾. Denn Rousseau überlagert durch schwingende, bewegte Züge, Verschiebung und Rückung die strenge Bildfeldeinteilung und gestaltet, wie schon früher, eine lebendige und komplizierte Art der Ordnung. Allerdings ist Bourets Beobachtung zu schätzen, da sie zu den wenigen zählt, die die Methodik der Rousseauschen Malerei und damit eine Regelmäßigkeit nachzuweisen versuchen.

Die "unentwirrbare Verschlingung", die für Uhde Charakteristikum des "Traums" ist⁵⁴⁾, setzt sich organisiert und straff zusammen. Die Rechtsführung ist festgelegt durch das Einleitungsmotiv der Yadvigha, vergleichbar mit dem Motiv des Bären von 1905 und dem des Wasservogels von 1907, und durch die monumentalen Schlußmotive in Sansevera und Palme am rechten Bildrand. Am linken Bildrand, hinter der Blattschranke aufsteigend, bilden zwei blaue Seerosen die Anhebungsmotive, denn sie ordnen das Sofa zurück, korrespondieren in ihren Stengelschrägen Körperlage und aufgestütztem Arm der Figur, stabilisieren sie und rahmen sie bis zum Scheitelpunkt. Aus diesem Anfang entwickelt sich hinter der Rückenlehne des Sofas eine Reihe konvergierender und divergierender Seerosen, die in ihrer Bewegtheit mit der statischen Form des Möbels und der Ruhe der Frau kontrastiert und einen engen, vom Hintergrund abschließenden Rahmen um diese bildet.

Die liegende Yadvigha ist als Bild im Bild gefaßt. Rousseau sondert einen eigenen Wirklichkeitsabschnitt aus, der jedoch nicht abgesetzt bleibt. Die Frau gehört als Träumende der Wirklichkeit ihres Sofas und damit eines anderen Umraums an. Gleichzeitig ist sie in ihre Traumwelt versetzt und handelt innerhalb ihres vorgestellten Urwalds als Traumfigur. Sie zeigt mit der Hand auf den Zauberer.

Der Traum ist übermächtig. Der Wald rückt nahe an Yadwigha heran. Die Blumen erheben sich hoch über sie, neigen sich ihr zu und leiten weiter zum Traumbild der Frau, dem Beschwörer mit seinen Löwinen. Rousseau betont dieses Gegenüber der Yadwigha, - eine Hauptszene oder Hauptfigur ist in diesem Bild nicht herauszulösen -, indem er die Szene vertikal setzt, fern rückt und eng in den Kontext einbettet. Das Feld des Zauberer bildet sich aus dem Verweiszusammenhang zwischen Pflanzenpaar im Vordergrund, rahmendem Blumenpaar und den flankierenden Tiermotiven des Vogels wie des Affen in den Zweigen. Die Rahmung wird verstärkt durch die Staffelreihe der Bäume, die mit dem Motiv des Zauberers die Szene der Schlangenbeschwörerin variiert. In die Ferne gerückt ist die Figur mittels der vorgelegten Schichten, der begleitenden Löwinen, der Baumreihe und des distanzierenden Dunkels.

Im Unterschied zur verweisenden Yadwigha ist der Beschwörer selbständig und nur auf den Betrachter bezogen. Frontal-strenge Position, Flöte und Lendenschurz betonen ihn wie es auch die monumentale Vegetation des ausgreifenden Baumes, der klappenden Farnwedel und der nahgerückten Palme tut. Er bildet den figuralen Schluß des Ganzen, wobei die uns anstarrende und genäherte Löwin diese Position noch verstärkt.

Der Unterschied zur linken Seite ergibt sich aus der prägnanten Räumlichkeit und Steigerung der Wachstumsformen. Die Zweihetlichkeit der Kompositionsseiten, derzufolge die Bewunderung vornehmlich sich der rechten, 1907 präfigurierten Seite zuwandte⁵⁵⁾, mag Kriterium sein für Rousseaus instinktives, zufälliges Gestalten.

Ganz offensichtlich gewinnt er rechts größere Freiheit, da er die Schichtung dynamisiert, die Helligkeitsstufen stärker differenziert und die gegenläufigen Kurven der Seerosen und ihrer Blätter "phantastisch" zusammenführt.

Das Freiwerden der Gestaltung ist auch bei anderen Malern zu beobachten⁵⁶⁾ und stellt Rousseaus klares anschauliches Denken nicht infrage.

Aus der thematischen Aufgliederung ergibt sich die Unterschiedlichkeit der Bildseiten. Rousseau bewältigt das komplizierte Problem, zwei Wirklichkeiten in einem Bild darzustellen, indem er analog den früheren Lösungen steigernde Formen erfindet. Er deutet den Urwald als Vorstellung wie existenten Ort der Yadwigha und als selbständige platzgreifende Wirklichkeit. Seine besondere Fähigkeit zur Gesamtkonzeption zeigt sich nun darin, daß Rousseau die beiden Seiten bindet und das Fremdmotiv der Yadwigha integriert.

Die geschwungenen und verspannenden Breitenzüge der Blüten und ihrer kissenförmigen Blätter erweitert er um einen dritten, vegetativ und figural akzentuierten Bewegungszug. Diesen addiert er nicht wie bisher in der oberen Erzählzone, sondern wendet ihn zurück aus dem unteren rechten Bildeck über eine der Diagonale angenäherten Beziehungslinie. Der Zug ist direkter als die beiden anderen auf das Motiv der Yadwigha bezogenen. Er verläuft über die aus der Vegetation auftauchenden Tiere und über Pflanzenverweise. - Die hinter der großen Staude hervorkommende, mit dem Kopf auf Yadwigha gerichtete Schlange leitet den Zug ein. Die beiden Löwinnen, durch Seerosenstengel und den klappenden Farnwedel gerahmt und akzentuiert durch den Blickverweis der linken Löwin, führen aufwärts und nahe an das Sofa heran. Die der Frauenhand zuneigende Blüte mit Knospe und aufsteigende Zweige bilden einen Bogen, der seinen Schluß in dem Bildeck-Motiv des Paradiesvogels findet. Dieser korrespondiert in der Kurvierung mit der Frau und wendet in Kopf und Blick die Richtung zurück. auf den Zauberer. Der Höhepunkt und Schluß der Erzählung ruht hier nicht im Spannungsmoment einer Zäsur, sondern ist identisch mit diesem figuralen Motiv. Damit entfällt das Schwanken zwischen Bewegung und Ruhe, das die Thematisierung der "Schlangenbeschwörerin" leistete.

Rousseau stellt die Wirklichkeit des Urwaldes in verworrener Fülle und expansiver Dehnung dar. Indem er die Unruhe mittels schöner Motive, vereinheitlichender Lichtführung und des einfachen Daseins der Träumenden wie des geträumten Mannes aufhebt,

löst er das besondere Problem dieses Themas. Der Urwald ist bedrängend wirklich und doch befriedet⁵⁷⁾.

Gestaltet Rousseau 1905 und 1907 die Urwaldlandschaften als fremde Geschehensorte, so interpretiert er hier mit dem Motiv der Yadvigha eben diese Natur als Traum, als Gegenstand der Sehnsucht. Da er seine exotische Motivik als Fiktion darlegt, dokumentiert dieses Bild über Organisations- und Erfindungsfähigkeit hinaus seine hinterfragende, reflektierende Bewußtheit⁵⁸⁾.

2. Zu dem besonderen Stil der Urwaldbilder

Der Vergleich zeigt eine so prinzipielle Gemeinsamkeit der drei Hauptwerke, daß berechtigt von einem spezifischen Stil der Urwaldbilder und von einer Methode Rousseaus gesprochen werden kann.

Die einheitliche, sinnvolle Konzeption Rousseaus ist schon ausführlich dargelegt worden. Jetzt seien die Charakteristika zusammengefaßt. Dabei soll Uhdes Ablehnung des Naivitätsbegriffes verbindliches und übergreifendes Kriterium sein:

" Grande sereait l'erreur de celui qui appliquerait ce qualificatif (naïve) a leur processus de réalisation. Car, si chez eux la réalisation artistique se distingue de celle de "l'artiste peintre" professionnel, ... elle n'est cependant riens moins qu'abandonnée au hasard, mais elle obéit, bien au contraire, à des lois esthétiques que Rousseau et Séraphine surent trouver par la réflexion ..." (1935, S.190)

Realität und bedeutungsmäßige Zweischichtigkeit der Urwaldbilder kommen durch einen Stil zustande, der das einzelne Element betont und zugleich den großen Bildzusammenhang leistet.

Die Bildfläche ist mittels klar geformter Blätter reliefhaft strukturiert, die ein "all-over-spatial design" bilden. (Rich, S. 64) Das Dekorative beruht auf der Selbständigkeit der Blätter, die ohne Wendung und Verkürzung ausgebreitet und von ihren Grenzen her aufgefaßt sind. Mit "angesogener Farbe"⁵⁹⁾, nahsichtig und häufig mit Lichtkante abgehoben, erinnern die Blätter an botanische Darstellungen. Shattuck, Roch Grey und Tzara haben

die Detaillierung unterschiedlich aber gleichmeinend beschrieben. Für sie kommen Stille und Geordnetheit der Fläche daher, daß jedes Detail unabhängig vom anderen zum Zentrum gemacht ist. Das Zentrum verlagere sich mit der jeweiligen neuen Erscheinung⁶⁰).

Tzara faßt zusammen:

" Le statisme de ses tableaux" - er beschreibt hier den Charakter des Werkes - "n'est que la conséquence de la décomposition du mouvement en éléments indépendants, ... liés les uns aux autres par une sorte arithmétique." (1962, S. 325)

Die Kleinstruktur ist in dieser Weise präzise analysiert. Das Besondere der Urwaldbilder ist dabei jedoch nicht erkannt, da sich der Stil nicht in der Ansammlung von Details erschöpft. Shattucks, von Focillon übernommener Terminus "Labyrinthsystem" bezeichnet den einen übergreifenden Strukturzusammenhang bildenden Stil der Bilder. Die Bildwirkung entsteht aus der gestalteten Ganzheit und nicht, wie Roch Grey auf dem Detail beharrt annimmt, aus einem "miracle d'absorption". (1943, S. 52) Um den besonderen Charakter der Urwaldbilder zu erkennen, muß man mit Franz Roh in den Details vielmehr "immer wiederkehrende Bauklötze" sehen, die zur Konstruktion der strengen Gegenständlichkeit beitragen. (1927, S. 109) Der Stil ist ein Zusammenhang bildender Stil, weil - hier sei Roh mit der Umkehrung eines seiner Sätze widersprochen - die Dinge ganz sie selbst sind, jedoch in ein ruhendes Gerüst eingespannt werden.

Die als Labyrinthsystem bezeichnete Ornamentik kommt durch Variation und Komplikation zustande. Sie schließt Wiederholungs- und Reihungsmuster aus. Fülle entsteht nicht nur aus Detailformen sondern vor allem aus Verflechtung und Verdichtung. Vorrangig konstituiert sich Fülle aus der Variation der Blattform, in der Skala gestuft vom Flächigen zum Kubischen, von Licht zum Schatten, von der Größe zur Kleinheit. Zusätzlich konstituiert sie sich aus dem Allgemeinen, das allen Blättern im Fehlen der Binnendetails und im Vorhandensein einer modellierten Oberfläche eignet.

Wichtiger ist jedoch, daß sich die Fülle aus den funktionalen Beziehungen der biomorphen Bildelemente bildet.

In Widerspruch zu seinem Labyrinthbegriff beharrt Shattuck auf der Dekomposition, wenn er verallgemeinert, daß die Malerei Rousseaus "auf der Loslösung jedes Objekts von seiner Umgebung" beruhe. Rousseau kümmere sich nicht um das, was vorne und hinten sei. Als Nachweis führt Shattuck für das Bild "Der Traum" an, daß die im Vordergrund emporschwachsenden Blätter sich mit anderen, viel weiter entfernten Pflanzen trafen, "als ob sich diese in der gleichen Ebene befänden."⁶¹⁾

Eindeutig konnte dagegen im ersten Abschnitt nachgewiesen werden, daß es sich bei diesen Bildern nicht um punktuelle Besetzung der Bildfläche, sondern um spezielle Raumbildung und Geschehenseinheit handelt.

Selbstverständlich ist der Vergleich mit traditionell-perspektivischen Konzeptionen auszuschließen. Der dichte Raum existiert nicht als vorausgesetztes System, sondern entwickelt sich aus den organisierten Bildelementen. Tzara setzt der allgemein vertretenen Feststellung, Rousseau habe die Mittel der Perspektive nicht gekannt, entgegen, daß es hier Bedeutungsperspektive, parallel zur Sehweise der Primitiven wie Giotto und der Quattrocento-Maler sei (1962, S. 325). Dieser richtige Vergleich muß jedoch eingeschränkt werden. Zwar ist die Räumlichkeit nach betonten Partien strukturiert. Die Laubgewichte dominieren über die unteren Zonen. Die Blumenreihe auf dem Bild "Der Traum" durchbricht die Tiefenschichtung. Allerdings, - und hiermit ist die Bedeutungsperspektive an die visuelle Erfahrung hintereinander liegender Dinge angeglichen -, verstoßen diese Ausdruckspartien nicht gegen die Sehweise von Nah und Fern. Auf scharf umrissene, flächige Lichttragende und groß aufragende Pflanzen im Vordergrund folgen dem Hintergrund und der oberen Zone zu abgerundete, weichere, Schatten-modellierte und kleinere Formen. Der Hintergrund als Zurückliegendes, wenn auch als wandartiger Abschluß, ist die dunkelste, dichteste Zone mit generalisierten, "verschwimmenden" Formen.

Der Abwandlung zum Undeutlichen hin entspricht die unterschiedliche, abgestufte Ortbildung der Dinge. Während die deutlichen Formen die äußerste Ausdehnungsgrenze nach vorne markieren und die Aufstockung der Vegetation einleiten, bezeichnen lagernde, weichere Formen das dahinterliegende, breit gedehnte Wachstum. Gitterstrukturen dienen als Fernformen, gegen die dichten Massen kubischer Blattelemente dynamisch zwischen Ferne und Nähe vermitteln. Dunkel und fest drängen sie die Himmelszone zurück und belasten die unteren Zonen.

Die eigentliche Zusammenhangbildung leisten dominierende Vegetationszüge. Diese akzentuieren bestimmte Schichten und orientieren die Darstellung in der Breite. Sie sind zugleich Bedeutungsträger, denn sie verkörpern das Über das Dekorative hinausgehende Fremde, Schöne und Bedrängende. Hier sind zu nennen die absperrenden Vordergrundschränken, die Blumenreihen und der mächtige, belastende Zweigbogen, der auf den drei Bildern variiert wird. Zusätzliche Akzente wie Baumachsen, Gabelung und Lichtführung verspannen die Bildordnung. Charakteristisch ist, daß das Gerüst so verkleidet ist, daß ein ganzheitlicher, konzentrierter Bildort entsteht.

Der anschauliche Charakter der Fülle gründet sich also auf zwei Kompositionsfaktoren. Diese sind die dominant wirkende Vereinzelung der Dinge und die versteckte Organisation.

Aus der Komplexität erklärt es sich, daß Autoren wie Ziermann⁶²⁾ und Roch Grey nicht die geschlossene Bildgestaltung wahrgenommen haben, obwohl Grey die harmonische Ganzheitsform bemerkt hat.

Roch Grey deckt sich mit Aussagen Uhdes und Waldemar-Georges⁶³⁾, wenn sie 1943 schreibt:

" La série de ses tableaux ainsi inspirés, c'est le trésor de l'inédit appartenant à l'art pictural, c'est le parfait du beau lisse, où les yeux ne se heurtent jamais aux défaillances de la volonté créatrice ... Le goût dans le choix des équivalences et des contraires, dans la disposition des volumes, des objets, des éclats et des ombres est si impérieux ...". (S. 36)

Einzig in der Schlußfolgerung Perruchots, - das Detail diene als Funktion des Ganzen (S. 91) -, sehe ich den Stil der Ur-

waldbilder hinreichend erklärt. Das Labyrinthsystem ist eine "monumental densité"⁶⁴⁾ und keine ungeordnete Ansammlung von Elementen im Sinne des horror vacui.

Der Zusammenhang-bildende Stil bestimmt nicht nur die biomorphe sondern auch die figurale Setzung und die Handlungseinheit. Standpunkt der Literatur ist auch hier wieder die ausschließliche Sicht, daß Rousseau vereinzelt und dekomponiere.

Für Tzara vermitteln die Urwaldbilder nur gering ihren Inhalt. Seiner Meinung nach ist das dramatische Element der Bildschau häufig schematisiert und auf die Anekdote des behandelten Gegenstandes reduziert (1962, S. 325).

Waldemar-George urteilt in gleicher Richtung, indem er, obwohl er die Ensemble-Wirkung feststellt, vom Nicht-Vorhandensein einer kontinuierlichen dramatischen Aktion spricht:

" Tout contribue semble-t-il, au recceuillement, tout est propice à la mise en valeur du drame tropical, du drame élémentaire, dont l'artiste nous présent un puissant raccourci. Mais dans les groupes, dans les compositions, les liens qui unissent les figures restent, somme toute, assez lâches. Chacune de ces figures agit séparément. Rousseau isole chaque être dans l'espace du tableau. L'attitude frontale des personnages massifs et inarticulés, tels qu'il les met en scène, exclut d'avance la continuité de l'action dramatique." (S. 8)

Dem entgegen dienen die figuralen Motive einem klaren Verweiszusammenhang. - Wenn sie nicht in Gruppen angeordnet sind, sind sie entweder durch ein Zentrum, achsiale Entsprechung oder kettenhafte Anordnung in Beziehung gesetzt. Hell-Dunkel-Kontraste leisten die Verspannung ebenso wie die Richtung von Profil, Geste und Blick. Zudem variieren die Motive einander in Gestaltentsprechungen. Es seien genannt die Bögen von Antilope- und Panther auf dem Löwenbild von 1905, die Kurvierung von Schlangen und Frau auf dem Bild der "Schlangenbeschwörerin" und die Schwingung von Yadvigha, Schlange und Vogel auf dem "Traum".

Kontinuität, wie sie die freie Malerei der Rubens und Delacroix charakterisiert, darf hierzu nicht in Vergleich gesetzt werden.

Eine Handlung findet insofern statt, als die figuralen Motive aufeinander verweisen, Einleitung und Höhepunkt bestimmt sind und die Abstände geheime Spannung enthalten. Von einer lockeren, kraftlosen Verbindungslinie im Sinne Waldmar-Georges kann keine Rede sein, da die Vegetationszüge die figuralen Motive einbetten und den jeweiligen Inhalt "Kampf" oder "Beschwörung" akzentuieren.

Der Stil der Urwaldbilder repräsentiert prägnant Rousseaus unnaive, auf komplizierte, Mittelerfindung beruhende Systembildung. Die Gestaltungskraft in den Bildern schränkt das allgemein vertretene Naiven-Kriterium für Rousseau ein, daß der naive Maler "einzig und allein getrieben" werde "durch die Intensität, mit der er die sichtbare Wirklichkeit erlebt."⁶⁵⁾ Egger weist 1933 auf den internen Zusammenhang zwischen Einordnung der Technik und Bestimmung des Naiven hin, wenn er Rousseaus "Ruf als Einfaltspinsel" als Folge einer zu leichten Beurteilung der Technik sieht⁶⁶⁾. Er lehnt deshalb, wie auch bezeichnenderweise die "Formalisten" Uhde, Rich, Gauthier und Perruchot den Naiven-Status für Rousseau ab:

" Einige der schönsten Urwaldbilder beweisen im Gegenteil das malerische Raffinement und die künstlerische Phantasie des Urhebers."

Rousseau ist ebenso bedingt wie dem Detail⁶⁷⁾ der vorbildnerischen Stufe des Erlebnisses ausgesetzt. Er stellt die Wirklichkeit "Urwald" erst her, die durch seine Mittel und Erfindungen steigerungsfähig ist. Die dem Bild innewohnende Erlebnisintensität ist Ergebnis des künstlerischen Prozesses und darf nicht nur als Erweis triebhafter Gebundenheit gelten. Gegen den ausschließlichen Faktor des Getriebenseins sprechen Rousseaus klar artikulierte Gestaltung, seine Sorgfalt in der Durchführung und sein festes Bildinteresse. Ausdruckswillen und Darstellungsvermögen bedingen einander, wobei allerdings verschiedene Stufen des Verhältnisses zu bemerken sind. Überwiegt 1905 beim Löwenbild der Ausdruckswillen, da das Beziehungssystem noch nicht so stark ausgeprägt ist, so dominiert bei dem Bild "Der Traum" das Darstellungsvermögen, da die Besonderheit des Einzelelementes gesteigert,

die Akzente vermehrt und der Gesamtcharakter reicher, luxuriöser geworden sind.

Der Stil der Urwaldbilder ist ein gewollter Stil. Nicht zutreffend ist die Anschauung der Kunsttheorie, daß es sich bei den dargestellten Formen nur um Äquivalente der Erscheinungsformen handle. Die Anschauung beruht auf der Definition, daß es für den naiven Maler "keinen Unterschied zwischen seiner Wiedergabe der Wirklichkeit und der Wirklichkeit, so wie er sie erlebt" gäbe. Seine Malerei wolle exakte und naturgetreue Darstellung der Realität sein. Unbewußt käme er zu einem anderen Ergebnis, das deshalb nicht zum System der Verkürzungen, Vereinfachungen und Stilisierungen in der modernen Kunst zu rechnen sei⁶⁸⁾. Der Stil der Urwaldbilder dokumentiert trotz der naturnäheren Darstellung des Bildes von 1905 nicht den Willen zu Wirklichkeitstreue und Nachahmung. Wäre dieses Wollen ausschlaggebend, müßte sich bereits an den drei exemplarischen Bildern eine Tendenz zur Detailgenauigkeit und Beharrung feststellen lassen. Stattdessen weisen die beiden späteren Bilder im Vergleich zum Löwenbild keine Anleihen an äußerer Natur, sondern eine immer stärkere Verarbeitung und Umsetzung auf. Die drei Bilder bereits zeigen, daß Rousseau von Bild zu Bild eine komplizierter und fremder werdende Darstellungsart erarbeitet. Das Blattelement steigert sich in Kubik und Monumentalität, die figurale Darstellung gewinnt an Sicherheit und das Kompositionsgefüge differenziert sich. Mittels seiner formalen Erfindungen erreicht Rousseau eine zunehmend geschlossene Bildgestalt und damit eine intensivierte Auffassung des Gegenstands. Die Wirklichkeit des dargestellten Urwalds muß als symbolisch gemeinte verstanden werden. Der Wille zum Symbol, identisch mit Kiesers "Wille zum Stil ... wirkliche Bilder" zu malen⁶⁹⁾, umfaßt weit mehr als die Erzählfreude Rousseaus⁷⁰⁾. Rousseau schildert nicht nur einen fremden Ort mit fremdem Geschehen, sondern er bildet eine "visuelle Metapher" für Natur und Leben.

Natur ist für ihn die dinglich-körperliche Gegenwart großer Pflanzen, die zugleich schön und bedrohlich, still und bewegt in unmittelbarer Nähe aufwachsen. Die Lebewesen, - Tiere und menschliche Gestalten -, sind nicht als Staffagefiguren in die monumentale Landschaft versetzt, sondern sind Teile der fremdartigen Natur. Der angehaltene Augenblick des Geschehens identifiziert Natur und Lebewesen.

Auf dem Löwenbild verkörpern der große Zweig und die untergehende Sonne in Rotfärbung und lastendem Gewicht den Überfall, das blutige Sterben und das Lauern. Auf dem Bild von 1907 wird die Bedrohlichkeit des gleichen Zweigmotivs durch die Ruhe des Mondes und der Beschwörerin aufgehoben und zugleich betont. Auf dem Bild "Der Traum" antworten die Blumen als Zeichen der befriedeten Natur auf die Wunsch- und Aufrufungsgeste der Träumenden.

In der Spannweite zwischen Kampf- und Friedensmotivik drückt sich Rousseaus Weltsicht aus. Er zeigt, verkleidet in den exotischen Rahmen, den notwendigen Lebenskampf auf, wobei er die Positionen des ungleichen Kampfes zwischen Stärkerem und Schwächerem klar festlegt. Auf der anderen Seite gestaltet er den Wunsch nach Frieden und ruhigem Beisammensein. Gerade das Bild des "Traums", das für Soffici keine Bedeutung trägt⁷¹⁾, ist umfassendes Sinnzeichen für die Sehnsucht Rousseaus, die ursprünglich paradiesische Natur in Besitz zu nehmen.

Der Stil der Urwaldbilder ist ein monumentaler Stil, weil er die "visuelle Metapher" in einer streng definierten Form faßt. Die Bilder sind mit großer Sorgfalt im Detail und in der Lokalfarbe durchgeführt. Diese Genauigkeit hat Vallier und andere, besonders Griot dazu veranlaßt⁷²⁾, in Rousseau den bewußten Handwerker zu sehen, dem trotz der technischen Sicherheit unbewußt Kunst gelingt. Dem ist entgegenzuhalten, daß Realisation und Ergebnis allein unter der Prämisse getrennt werden, Rousseaus Form sei nicht reflektiert. Die Sorgfalt des Handwerklichen ist bei Rousseau Ausdruck der Ge-

sinnung und der Absicht, das Bild als vollendete Wirklichkeit zu gestalten. In diesem Sinn sagte Rousseau 1907 anlässlich der Cézanne-Retrospektive: "Ich würde diese Bilder fertigmalen."⁷³⁾ Insofern steht er Intentionen akademischer Maler nahe. Es geht Rousseau um abgehobene Selbständigkeit des Urwaldbildes.

Dabei ist die Genauigkeit in Form- und Farbgebung eine relative, denn sie beruht nicht auf dem handwerklichen Prinzip der motorischen Wiederholung.

Sie ist vielmehr frei wahrgenommen und läßt dem Spontanen genügend Raum. Hingewiesen sei auf die Modellierungsgrade, die frei aufgestrichenen Grünflecken der Binnenformen und die Lichtlinien, die den spontanen Pinselzug verraten. Formstrukturen wie die verzernte Laubfülle am rechten Bildrand des "Hungrigen Löwen", der ferne Wald der "Schlangenbeschwörerin" und die Hintergrundfleckung wie auch das verformte Blatt neben dem Sofa des "Traum"-Bildes zeigen die gestaltende Mitwirkung des Zufalls.

Die Sicherheit von 1910 ist nicht Folge instinktiv, kindhaften Arrangierens⁷⁴⁾, sondern intensiver Arbeit an der Bildgestalt, wie es jetzt unter dem Aspekt der Entwicklung zu sehen sein wird.

3. Die Entwicklung der Urwaldbilder

Das Problem, ob es eine Entwicklung innerhalb des Werkes gäbe, ist neben den bisher behandelten das wesentlichste in einer Untersuchung zu Rousseaus Malerei.

Zwei Richtungen sind in der Kunstkritik zu unterscheiden. Die eine, vertreten durch die frühen Biographen Soffici, Apollinaire, Basler und Zervos und fortgeführt von neueren Autoren wie Courthion, Shattuck, Bihalji-Merin und Descargues⁷⁵⁾, schreibt Rousseaus eine Werkentwicklung ab oder läßt sie nur

in dem eingeengten Sinn technisch-handwerklicher Verfeinerung gelten. Die andere Richtung, der Uhde, Roch Grey, Rich, Cooper und Perruchot zugehören, um die wesentlichsten zu nennen⁷⁶⁾, hebt den Fortschritt hervor, der nicht nur den technischen Bereich sondern auch den der Darstellungsfähigkeit betreffe.

Die Qualitätsunterschiede innerhalb des Gesamtwerks, die Abfolge von gelungenen und unvollkommenen Bildern und nicht zuletzt die abgeschlossene, von anderen Kunstformen kaum beeinflusste Stilbildung scheinen zwar dem ersten Urteil Recht zu geben. Der eigentliche Grund für dieses Absprechen ist jedoch im Interpretationsansatz zu suchen.

Die Autoren der ersten Richtung setzen die Naivität Rousseaus als eine statische Position voraus. Der Maler verwirklichte instinktiv seine schöpferische Fähigkeit, ohne jemals seinen Stil hinterfragen und Erkenntnisse gewinnen zu können, da er, so Gans⁷⁷⁾, "nicht von überlieferten, gegebenen und auf der Hand liegenden Lösungen", sondern "vielmehr von der Grundlage stets neuer Konflikte mit dem Thema" ausgehe.

Hierin deckt er sich mit Shattuck, der schreibt:

" Jedes Bild war ein vollkommen neues Bemühen, ein von der früheren Erfahrung losgelöstes Problem, das keinen logischen Platz in einem regelmäßigen, stilistischen Fortschritt verlangte; gleichzeitig forderte jedes Bild eine Anzahl konventioneller Techniken und charakteristischer Sinnbilder, die für ihn einige der beschwerlicheren Probleme lösten und es als sein Werk kennzeichneten." (S. 86)

Kritik an dieser Richtung ist angebracht. Zum einen wäre⁷⁸⁾ das Fehlen eines Stilwandels kein Kriterium für Naivität. Zum anderen steht der Nachweis für den fehlenden Lernprozeß noch aus.

Die andere Richtung der Kunstkritik hebt hervor, daß Rousseau sich sein Können und seinen Stil über Erfahrungen erarbeitet habe. So schreibt Perruchot in Nachfolge von Roch Grey und Rich:⁷⁹⁾

" Ses oeuvres ne lui étaient pas données: il ne peignait pas "comme l'oiseau chante" ! Il paya ses oeuvres de patients et durs efforts."

Mit gleicher Überzeugung sind anzuführen Gauthier, Milliken, Pallucchini und Barletta, wobei letzterer anhand des Entwicklungsaspektes Rousseau von den naiven Malern unterscheidet⁸⁰⁾. Für Sweeney ist das Werk nicht gewachsen - zu erinnern ist hier an Baslers romantische Theorie der Kunst als Blume - sondern mit einem tiefen Sinn für "critical standards" gemacht. Analog zu Picassos Ausspruch, daß Rousseau kein Fall sei, vielmehr die Perfektion einer gewissen Gedankenordnung repräsentiere, spricht er von der folgerichtigen Entwicklung eines Bildideals⁸¹⁾.

Zwei Autoren nehmen eine Vermittlerposition zwischen dem Naivitäts- und Entwicklungs-Standpunkt ein. Marini entscheidet sich letztlich für den zweiten Aspekt. Rousseau sei kein Unbewußter, weil sich seine künstlerische Entwicklung von einem kindhaft-naiven Beginn zu einem Endstadium der Kritikfähigkeit vollziehe. Dagegen versucht Vallier den Kontrast mittels der Instinkttheorie aufzuheben. Einerseits finde Entwicklung nicht statt, weil keine schrittweise Klärung der Bildsprache und keine Annäherung an ein beabsichtigtes Ziel erfolgten. Andererseits liege die interne Entwicklung in der wachsenden Freiheit des malerischen Instinkts⁸²⁾.

Mit dieser ambivalenten Erklärung geht Vallier über die Naivitätstheorie hinaus und läßt Rousseau doch als unverantwortlichen Maler bestehen. Erstmals erarbeitet sie die Chronologie aller bekannten Bilder ohne die Definition der ersten Kritikrichtung infrage zu stellen. Sie schließt für Rousseau den Erkenntnisprozeß aus, wobei sie allerdings den Denkfehler begeht, daß das Freiwerden auch zum wesentlichen Teil auf Rousseaus Selbstschätzung seiner Malerei zurückzuführen ist⁸³⁾.

Die früheren Werklisten von Uhde, Basler, Zervos und Soupault - alle fußen auf Uhde - sind keine Kataloge, da

sie nur die ausgestellten Bilder erfassen. So werden von den von Vallier dem Rousseau als sicher zugeschriebenen 21 Urwaldlandschaften nur sieben und zwei allgemein betitelte "Paysages exotiques" genannt⁸⁴⁾. Bezeichnend ist, daß erst der Ansatz, Rousseau habe sich seinen Stil erarbeitet, eine genauere Untersuchung des Werkes nach Entwicklungsstufen zur Folge hat.

Coöper, für den die Stadien nicht sehr ausgeprägt sind, faßt die Entwicklung allgemein als die Bemühungen um einen erweiterten und vereinfachten Stil. (S. 55) Dagegen setzt sich Rich, nach Zeitabschnitten analysierend mit dem Werk auseinander, wobei die von Rousseau datierten und ausgestellten Bilder die Anhaltspunkte bilden⁸⁵⁾. Im Unterschied zu Cooper wertet er die Urwaldbilder insgesamt als Stufe der völligen Stilbeherrschung. (S. 64) Seine Untersuchung wie auch die Shattucks ist vorbereitend für die Kataloge der Rosselets und Valliers zu sehen.

Letztere sichten die gesamte ihnen bekannte Werkfülle und bemühen sich, häufig kritisiert, unsichere Rousseaus von sicheren zu scheiden. Während die Rosselets jedoch ihre Ordnungsmethode nicht erklären, gibt Vallier anhand von bestimmten Kriterien einen klaren Überblick⁸⁶⁾.

Innerhalb der Werkentwicklung, die für Vallier auf den Momenten der an Leuchtkraft zunehmenden Farbigkeit und der wachsenden Raumstrukturierung beruht, ermöglichen die Urwaldbilder ihrer Meinung nach eine leichtere Datierung. Valliers Kriterien sind Signaturcharakter, teilweise Datierung durch den Maler und Fixierung in den Ausstellungskatalogen, der Gebrauch des Pantographen und die Typologie der Vegetationselemente. Für diese Typologie stellt sie vier Stadien fest: Einfachheit am Anfang, realistische Absichten, stärkere Variation und für das Endstadium die Struktur "plus enchevêtrée et de plus en plus irrationnellement placée dans l'espace". Bei Untersuchung der Bildreihe werde ich auf Valliers Aspekte zurückgreifen, wobei ich allerdings der Vegetationstypologie

noch die des Bildaufbaus und der Sinngebung hinzufüge. Meine Absicht ist es, den Entwicklungsverlauf differenzierter zu erklären. Dies geschieht nicht in Hinblick auf eine verselbständigte Einordnungsmethodik sondern im Hinblick auf Rousseaus Überdenkende Tätigkeit, seinen Lernprozeß und die Steigerung seines bildnerischen Bewußtseins. Dabei ist klar, daß die Bildreihe wegen ihrer zeitlich-späten Position im Gesamtwerk, - es handelt sich vorrangig um die letzten zehn Jahre -, nicht das verbindliche Ergebnis liefern kann, wie es der Fall bei der Untersuchung des Gesamtwerks wäre. Dennoch kann die mögliche Stufenfolge innerhalb eines kürzeren Zeitabschnitts und vor allem in einer thematisch gebundenen Gruppe den Erweis für einen teils unnaiven, in seiner Art nahezu "raffiniert" werdenden Maler bringen.

Abhängig von meiner Thematik geht es mir nicht um die Jahrgenaue Festlegung sondern um die Charakteristik der einzelnen knappen Zeistufen.

Drei Phasen sind zu unterscheiden: eine Anfangsstufe zwischen 1891 und 1905, die wenige Bilder enthält; eine mittlere Stufe von 1905 bis 1908 und eine Spätstufe von 1908 bis 1910, die die Mehrzahl der Bilder, meist undatiert, enthält.

Grobe Kriterien sind: mangelnde Formdifferenzierung und Uneinheitlichkeit der Komposition, Monumentalisierung der Elemente und strenger Aufbau und schließlich, für die letzte Stufe, Vielheit dinglich geprägter Elemente und rhythmisierende Verflechtung der Komposition.

3.1. Erstes Auftreten der Thematik zwischen 1891 und 1905

Das heute in der Londoner National Gallery befindliche Bild, das einen im dichten Schilf kauern den Tiger unter vom "Wind gepeitschten Ästen"⁸⁷⁾ zeigt, trägt die Signatur Rousseaus und das Datum 1891. Von Zervos aufgeführt unter dem Titel

"L'orage dans la forêt"⁸⁸⁾, ist es identisch mit dem 1891 im Salon des Indépendants ausgestellten Werk "Surpris".

Für Vallier⁸⁹⁾ nimmt das Bild die Funktion des Vorläufers für die späteren Urwaldbilder ein. Sie weist auf die antizipierenden Vegetationselemente und den Gebrauch des Pantographen hin, der nicht nur figurale Probleme wie schon 1886 bei "Soir de Carnaval" löse sondern auch die flächige Faktur der gesamten Reihe bestimme. Neben dieser Eigenart besitze das Bild in der Reihe eine besondere Position, da Bewegung und Spannung die Tier- und Pflanzenmotivik prägten.

Erinnern wir uns an die drei analysierten Hauptwerke, so zeichnet sich "Surpris" durch die besondere Position aus. Zwar figuriert das Bild bereits die Thematik eines in wucherndem Dickicht versteckten Lebewesens und eines fremdartig abgeschlossenen Geschehens, aber der anschauliche Charakter des Bedrohlichen, Schönen und Unbekannten ist noch nicht hinreichend gestaltet.

Stattdessen ist das Ganze durchlässig und offen genommen. Der Himmel greift weit in die Vegetation ein. Die vom Bildrand überschchnittene Baumgruppe ist mit ihren wenigen, windbewegten Blättern wirklichkeitsnah aufgefaßt. Die Stammbüchel und das Grün ferner Wipfel verschwimmen im Hintergrund. Der Aufbau aus massiven Pflanzenkörpern ist Rousseau noch fremd. Die gleiche fehlende Dichte ist charakteristisch für die deutlicheren Vegetationsformen des Mittel- und Vordergrundes. Schilfblätter und Grashalme bleiben flächige Muster, denn sie sind mechanisch wiederholt und nicht kubisch gerundet.

Als Nachweis für das Fehlen Raum bildender Sonderung seien angeführt das ornamentale Muster der blaugrauen Wedel, die dekorativ aufgelegten Blättzweige im Vordergrund, die irritierende Undeutlichkeit der Blätter in der mittleren Zone, die von den Hintergrundformen nur schwer zu trennen sind, und die

Farbigkeit, die in ihrer flackernden Gelb-Grün-Skala das Gegenständliche überläuft und reduziert. Die Vegetation ist nicht vom einzelnen her aufgefaßt. "Chao-tische" Menge und Instabilität sind die Merkmale. Wenige Akzente stehen in hartem Kontrast und bringen Uneinheitlichkeit hervor. Die Gruppierung der dunklen Stämme, die unförmige Blattpflanze und der präzise umrissene und gemusterte Tiger in Profilstellung heben sich klar und unvermittelt von dem Vielerlei des Kontextes ab. Dem Bildgesamt ist mit diesen drei Akzenten eine verspannende Diagonalkonstellation übergeordnet. - Rousseau zwingt die Konzeption zur Einheit. Besonders deutlich wird die abrupte Ordnung an dem Akzent des roten Strauches im Hintergrund, der sich durch seine Farbigkeit gegen den Bildort verhält und sich, mit den grünen Blättern des Baumes verschmelzend, nach vorne verlagert.

Allerdings sind die Offenheit der Komposition und der anschauliche Charakter des Unfesten auf die Thematik zurückzuführen. Dargestellt ist der Sturm im Dschungel. Die "kippende" Schräglage aller Formen wird verstärkt durch den weit übergreifenden, bis zum rechten Bildrand reichenden Ast mit Zweigen, durch den roten Busch, den Tiger und die gegenläufigen Linien der hellen Blitze und der Regenstreifen. Hinzu kommt als wesentliches, die Bewegung erhaltendes Moment die Offenheit des rechten Bildrandes. Eine aufgerichtete Achse oder ein anderes statisches Element ist nur andeutungsweise mit dem violetten Baumstamm des Mittelgrundes angegeben. Die Staude festigt das Bild- und führt die einseitige Richtung weiter. Auf der linken, dominant figurierten Bildseite führen die Richtungszüge ungebrochen nach rechts und geben dem Ganzen den Ausdruck über die zufällige Begrenzung hinausdrängender fließender Bewegtheit. Im Vergleich zur einsichtigen Sturm-Thematik, die Rousseau in seiner Bildreihe nicht wieder aufnehmen wird, bleibt die figurale Motivik unklar. Der Titel "Surpris" scheint das Geschehen zu benennen, daß der Tiger vom Sturm überrascht wird. Tatsächlich stellt Rousseau jedoch das gegensätzliche Motiv des wilden,

zum Sprung geduckten Raubtieres dar. Auch die Möglichkeit einschließend, daß Rousseau hier wohl eine Vorlage benützt hat, muß man von mangelnder Figuration des Geschehens sprechen⁹⁰).

Aus der grundsätzlichen Uneinheitlichkeit - einheitlich ist nur die Richtung im Bild - wird klar, daß sich Rousseau im unsicheren, suchenden Anfangsstadium, die Urwaldthematik betreffend, befindet. Roberts sieht das Bild zwischen "naiver Imagerie" (Erzählfreude) und Stilbildung in der Mitte stehend⁹¹).

Gerade die Erzählfreude rückt "Überrascht !" im Gegensatz zu Descargues' Feststellung (S. 119) in die Nachfolge der beiden, vor 1890 entstandenen Landschaften "Rendez-Vous im Wald" und "Spaziergang im Wald". Diese Bilder weisen, von der Totaldarstellung der Bäume und der Binnenrahmung abgesehen, auch die Merkmale der durchlässigen Komposition, des Additiven, der nahezu schematischen, kaum stilisierten Wiederholung vegetativer Motive und der dominierenden Bewegtheit auf.

Gemeinsamkeiten liegen in der Betonung der Himmelszone, der Silhouettenbildung der Blätter, der lichten, auf Gelb gesetzten Farbigkeit und dem Kontrast zwischen Baum und verschwimmendem Waldhintergrund.

Das Urwaldbild knüpft vorrangig an das Bild "Rendez-Vous" an. Gerade Kleinteiligkeit, Streifung, Vordergrund-Verriegelung und präzise Setzung der figuralen Motive verdeutlichen jedoch den Zugewinn des Tigerbildes. Rousseau beginnt zu vereinfachen und zu konzentrieren. Er reduziert die Anzahl der wie gestickt wirkenden Elemente und verdichtet den Aufbau auf die untere Zone zu, indem er die Stämme kürzt. Er gibt dem Bild eine wandartige Vordergrundschränke und er bezieht die Vegetationszüge auf das figurale Motiv. Er formt ein gewisses Verspannungsgerüst, indem er Akzente wie die große Pflanze und den Astbogen herausbildet. Das Geschehen wird hier zur dynamischen, von der Natur weitgehend getragenen Handlung. Während die Figuren dort nur eingefügt sind und sich an fremdem Ort befinden, repräsentieren sich hier Natur und Tier wechselseitig. Wesentlich zur Zentrie-

rung, wenn auch noch nicht in der Balance mit dem Kontext wie später, trägt die Gestalt des Tigers bei.

Obwohl die Bildlösung von der eindringlichen Wirklichkeit der schon vorgestellten Bilder noch weit entfernt ist, bestimmt die Verdichtung das Bild trotz seiner Sonderposition auch als Vorläufer der Bildreihe.

Erst 1904 stellt Rousseau sein nächstes Urwaldbild im Salon des Indépendants aus, die "Eclaireurs attaqués par un tigre"⁹²⁾.

Vallier⁹³⁾ weist zu Recht auf den imitativen Charakter der figuralen Motive hin. Die perspektivische Anordnung des vom Rücken gesehenen Reiters und des ins Schilf gestürzten Mannes geht gewiß auf eine Vorlage zurück, da Rousseau grundsätzlich die Verkürzung vermeidet, um eine gleichbleibende, konkrete, weniger problematische Ansicht des Gegenstandes zu erhalten. Man vergleiche nur das Pferd mit dem des Bildes "Guerre", um die wenn auch partiell in Mähne, Kopf und Beinen angeeignete, im Ganzen jedoch fremde Anschauungsweise zu erkennen. Entgegen Vallier ist der Tiger aber nicht mehr eindeutig als Fremdelement zu bestimmen. Verglichen mit dem Tiger von "Surpris" wiederholt er im Gegensatz das Schema der Profilansicht, die geduckte Haltung und die abwärts gerichtete Position. Die Gestaltung ist freier und im Ausdruck gesteigert. Der Tiger ist in seinen Proportionen übertrieben, indem er insgesamt vergrößert, sein Körper wulstartig gerundet und gestreckt und seine Fellmusterung kurvig spontan und gröber gesetzt sind. Die Primitivierung, die dem Tier den unheimlich monströsen Ausdruck gibt, kulminiert in dem vereinfachten Kopf und in den steif und ungefügt addierten Beinen. Das Freiwerden von einem absichernden Vorbild und der Versuch, aus eigenen Kräften Probleme zu lösen, werden daran deutlich, daß der Tiger stärker als 1891 gerichtet und mehr in die Profilansicht, - gekoppelt mit Schrägstellung -, gedrückt ist. Die Unförmigkeit dieses Motivs steht für Rousseaus Bemühen, den Geschehenszusammenhang zu akzentuieren.

Das Problem der figuralen Gruppierung und der Handlung ist hinzugekommen.

Zum einen werden die Hauptmotive des Reiters und des Tigers gegenständig um den Gestürzten geordnet, sodaß eine Kampfsituation entsteht. Während die Mächtigkeit des Tigers, seine Schräglage, sein Greifen nach dem Opfer und das kontrastierende Aufbäumen des Pferdes Überfall und Bedrohung veranschaulichen, hält die gegenläufige Schräge des Reiters und des Speeres die Dreieckskonstellation im Gleichgewicht.

Zum anderen erfindet Rousseau einen Kontext vegetativer Elemente hinzu, der auf "Überrascht !" noch nicht so eigenständig und funktional vorzufinden war. Rousseau gruppiert die Pflanzen in einzelne, gegeneinander gerückte Blöcke und macht das überlängte, mächtige, rohrhaft gerundete Schilfblatt zum einzigen Aufbauelement des Dickichts.

In dem Richtungskontrast der massiven Schilfwände und der generellen Verdinglichung und Härte konstituieren sich nicht nur erstmals die "kristalline" Bewegungslosigkeit und das Mysteriöse⁹⁴⁾, sondern auch die konkreten Bildorte, die auf "Surpris" noch nicht gestaltet sind.

Den figuralen Motiven entsprechen drei Orteinheiten. Während die beiden Schilfbrücken die Positionen des kämpfenden Reiters und des hilflos Gestürzten steigern und die sperrigen Schilfbündel die Angreiferhaltung des Tigers verstärken, hält die eingeschobene Schilfwand den Ausgang des Kampfes offen.

Die Vegetation ist insofern erstmalig differenziert, als sie dinglich-gegenwärtig ist und das Geschehen akzentuiert. Der Schwebemoment des noch unentschiedenen Kampfes und die fremde Wirklichkeit massiven Dickichts sind adäquat zur Erscheinung gebracht.

Dieser Schritt in der Stil- und Themabildung hat allerdings einen Verlust zur Folge.

Roch Grey schreibt 1943:

" Chaque événement-image se passe en effleurant sa propre réalité: le mulet de "l'éclaireur", ainsi que le tigre

qui l'attaque, se maintiennent quasiment en l'air, a la surface des herbes gigantesques qu'ils n'arrivent même pas à ployer ..." (S. 51)

Kundschafter und Tiger "schweben hier in der Luft". Die Integration fehlt gegenüber dem früheren Bild, da die Pflanzen nur als Basis und nicht als überschneidende Einbettungselemente genommen sind. Zudem haben sie Vorrang vor den figuralen Motiven. Dies muß in Verbindung mit der Gesamtorganisation des Bildes gesehen werden.

Gingen bei dem ersten Tigerbild die vorderen Formen kaum geschichtet in die zurückliegenden über, so sondert Rousseau hier den Hintergrund prägnant ab. Er systematisiert das von den vorhergehenden Bildern bekannte Gitterwerk der Bäume, indem er die Stämme schematisch reiht und mittels einer grünen Hintergrundfolie zusammenfaßt.

Das Ergebnis ist einerseits die Verarmung der vegetativen Formen, andererseits die konzentrierende Ordnung des Ganzen. Das Bild ist geschlossen in der Breite verspannt, - die Folienschwingung korrespondiert mit der Konstellation von Schilfbogen, Gestürztem und Tiger-, und streng geschichtet.

Klar unterscheidbar heben sich Schilfbündel und Tiere von der Waldzone ab. Ihre kulissenhafte Schärfe im Verhältnis zum summarischen Hintergrund gibt dem Bild eine präzise Raumgrenze und damit Tiefenwirkung. Allerdings ist die klärende Trennung so überakzentuiert, daß die figuralen Motive nicht nur über dem Dickicht sondern auch vor dem Wald schweben. Die vereinfachende Organisation "zerschneidet" das Bild in zwei Breitenzonen.

Der Entwicklungsschritt ist in dem Versuch zu sehen, im Unterschied zur Vielfalt des ersten Bildes eine in sich gefestigte und massiv verdichtete Komposition zu gestalten.

Feste Orientierung auf ein Mittelfeld zu, Balanceverhältnis verschiedener Komplexe, überdimensionales Anwachsen der Vordergrundschränke, strenge Schichtung sowie der nun primär von

den Vegetationszügen getragene Aufbau schaffen diese stabile Bildform. Im Vergleich zu "Surpris" ist der Urwald als fremde und unheimliche Landschaft mit grossen, ausgreifenden Pflanzen und im Höhepunkt anhaltendem Geschehen zum ersten Male hinweisend auf die folgenden Bilder gestaltet.

Ein weiteres Bild, das bereits als eines der drei Hauptwerke analysiert wurde, gehört zu den frühen Urwaldbildern. Das 1905 im Salon d'Automne ausgestellte Bild "Le lion ayant faim" scheint im Vergleich mit den beschriebenen fortschrittlicher und einheitlicher zu sein, da die Skala der Blattvariationen groß, die Labyrinthik ausgeprägt und die Tiermotive in die Vegetationszüge integriert sind.

Obwohl zentralisiert, fehlen jedoch Schichtentrennung, bindende Folienzone und Vordergrundschanke. Der Aufbau ist weniger von einer Basis aus als von der oberen Zone her entwickelt. Der Mangel an Tektonik und Strenge läßt eher den Vergleich mit "Surpris" zu, obwohl die Auffassung der Blattkörper und die Facettierung der Bildfläche auf die späteren Urwaldbilder verweisen.

Certigny hat 1971 die Datierung des Bildes auf 1905 aus zwei Gründen infrage gestellt: im Brief vom 5. Dezember 1907 an den Untersuchungsrichter zählt Rousseau seine erfolgreichsten Bilder auf, ohne den "Hungrigen Löwen" zu nennen. In der chronologischen Abfolge tritt 1898 jedoch das bisher verschollene Bild "La lutte pour la vie" auf. Certigny nimmt deshalb an, daß das Löwenbild identisch sei mit dem 1898 im Salon des Indépendants ausgestellten Bild. Ausstellungskritiken von 1898 beschreiben als wesentliche Merkmale dieses Bildes das Pflanzendekor, die "Art Jaguar" auf dem Ast, den Löwen und das schwer identifizierbare Beutetier - Merkmale also, die denen des Löwenbildes nahestehen oder mit diesen identisch zu sein scheinen.

Den langen Bildtitel erklärt Certigny damit, daß Rousseau diesen nach den Mißverständnissen in der Presse als Identifikationshilfe für die Tiermotive dem Bild später beigegeben haben könnte. Die nochmalige Ausstellung eines Bildes hätte dann möglich sein können, wenn es sich um ein anderes Jahr handelte und das Bild formal verändert worden sei. Sprechen diese Argumente zusammen mit dem, daß ein großes und von Rousseau selbst hochbewertetes Bild wie "La lutte pour la vie" wohl nicht bis heute verschollen sein kann, Überzeugend für die frühere zeitliche Entstehung des Löwenbildes, so ist doch keine endgültige Aussage möglich. Zum einen ist das Bild noch nicht auf Übermalungen hin untersucht worden. Zum anderen bleibt eigenartig, daß die Kritiker 1905 das Bild als Sensation aufgenommen haben.

Folgende Merkmale sprechen für die Rückdatierung. Die Komposition ist nicht fest gefügt, denn Bodenzone und obere Zone stehen ungleichgewichtig zueinander und die Baumstämme sind nicht als Verspannungselemente eingesetzt. Die Organisation ist unklar. Die Verzahnung der Blätter und die häufige Anfüllung von Zwischenstellen durch vereinzelte Blattelemente lassen die Unterscheidung von vorne- und zurückliegenden Orten kaum zu. Der Hintergrund ist uneinheitlich, da die dunkle Wipfelmasse in keinem Zusammenhang zu den locker aufgereihten Stämmen und der punktuell hell belassenen Leinwand steht. Das klarste Organisationselement liegt in der geometrischen Fügung von Stamm, Ast und dem Laubzweig der rechten Seite. Dieses ist jedoch ähnlich krass übergeordnet wie die Diagonalverspannungen auf "Surpris". Insgesamt trägt das Vegetationsensemble noch nicht wie später die Funktionen für den Bildaufbau.

Nur die Motivierung des mächtigen kubisohen Zweiges verweigert sich der Datierung vor das Kundschafterbild.!

Auch die Tiermotive lassen die frühe Datierung zu. Großförmiger gestaltet und mehr Darstellungsprobleme aufzeigend als

das kopiert wirkende Tigermotiv von 1891, sind die Tiere im Unterschied zu denen des Kundschafterbildes detailliert und gering verändert aufgefaßt.

Zum Vergleich sei nur auf den Tiger von 1904 und die Affen von 1906 hingewiesen, die primitiviert und radikaler gestaltet sind. Die Nähe des Löwen zum Löwen der "Bohémienne endormie" spricht zudem für die Datierung um 1898.

Ergebnis

Die ersten Bemühungen Rousseaus im Bereich der Urwaldthematik werden prägnant durch "Surpris" und "Le lion ayant faim" vertreten, das mit größter Wahrscheinlichkeit mit dem 1898 ausgestellten Bild "La lutte pour la vie" identisch ist. Das Bild der "Eclaireurs attaqués par un tigre" bringt dagegen Verfremdung, Strenge und klare Organisation der Formen. Wesentlich für die Auseinandersetzung mit dem im Werk scheinbar unvermittelt auftretenden Thema⁹⁵⁾ ist, daß Rousseau analog den früheren Waldlandschaften von der Detailfülle und der Ähnlichkeit des einzelnen ausgeht, während er später die Notwendigkeit der Komposition voranstellt.

Die Typologie Valliers trifft zu. Einfachheit und Realismus der Vegetation charakterisieren dieses frühe Stadium. Anstelle fremder Wirklichkeit wird vertraute Natur evoziert. Für das Tiger- und das Löwenbild ist diejenige labyrinthische Form verbindlich, in der das einzelne noch nicht als Verspannungs- und Staffelungselement funktioniert. Diese Form ist Ergebnis der Vielzahl und der Ansammlung, während - vorweggenommen -, in den Bildern "Charmeuse de serpents" und "Rêve" die labyrinthische Form über eine klare Ordnung gestaltet ist. Um 1904 zeigt sich dagegen der Versuch, ein Bildsystem nach Stabilität, Gruppierung und Schichtung zu entwickeln, wobei Rousseaus Bereitschaft für unterschiedliche Binnenstrukturen deutlich ist.

In der mittleren Stufe wird der Aufbau nach Strukturfeldern, geometrisierenden Mustern, Formentsprechungen und stabilisierenden Achsen zum Wesensmoment der Bilder.

3.2. Die strengen Kompositionen zwischen 1905 und 1908

Das Jahr 1905 bleibt problematisch. Bei Früherdatierung des Löwe-Antilope-Bildes, das immerhin die nun verbindlich werdende Flächenfacettierung aufweist, gäbe es keine grundsätzliche Vermittlung zwischen dem Bild der "Eclaireurs" und dem der "Joyeux farceurs", das 1906 im Salon d'Automne ausgestellt wird⁹⁶).

Hier ist allerdings eine Richtigstellung notwendig.

Zum einen darf unter Entwicklung nicht eine strenge kausale Folge, sondern das ständige Weiterwirken bereits gefundener Lösungen und deren Verarbeitung verstanden werden. So variiert das von Vallier auf 1907 datierte Bild des "Repas de lion" die Kompositionsformel des Kundschafterbildes, während die "Joyeux farceurs" auf das Bild "Der hungrige Löwe" zurückgehen.

Zum anderen spricht die Tatsache, daß Rousseau das Bild vielleicht zum zweiten Mal 1905 ausgestellt hat, für den zu diesem Zeitpunkt noch repräsentativen Wert der Komposition. Das Löwenbild ist in seiner ausschließlichen Blattstruktur Vorbereiter für die "Fröhlichen Komödianten".

Zum ersten Mal nach den Raubtierszenen ist die Thematik spielender Affen behandelt, die in der Spätstufe häufig abgewandelt wird. Die Friedensmotivik der späteren Bilder ist noch nicht zureichend gestaltet. Es fehlen nicht nur die paradiesischen Einzelmotive leuchtender Orangen und in den Bäumen schwingender Affen, sondern auch die einfache Sinngebung des Spiels.

Position und Bedeutung des vor dem schwarzen Affen aufragenden Rückenkratzers und der fallenden, auslaufenden Milchfläusche sind unklar. Der rechts sitzende Schimpanse richtet seinen Stab gegen den Kratzer des Gorillas. Rätselhaft ist das Spiel der Possenreißer deshalb, weil die Affen ohne internen Handlungsbezug nebeneinander gesetzt und mit Gesicht und Blick

dem Betrachter frontal zugewendet sind.

Die verselbständigten, in einer Dreieckskonstellation vorgelegten Spielgegenstände machen den Eindruck, als ob man es hier nicht so sehr mit einer Schilderung, denn vielmehr mit einem demonstrativ geprägten Fabelsinn zu tun habe. Auffällig ist zudem der Kontrast zwischen dem Zärtlichkeitsmotiv des Schimpansenpaares und der Drohestellung des Gorillas. Der laut Rich "befremdende und unter der Ebene des Humors liegende Effekt" ließe die Vermutung auf einen intendierten tieferen Sinn zu, zumal Rousseau bereits 1898 das Symbol für den Lebenskampf geben wollte⁹⁷⁾.

Das Problem der Bedeutung kann nicht geklärt werden. Grund ist nicht so sehr die unbekannte Quelle, - diese ist ja auch nicht notwendig für die Sinndeutung des Löwenbildes oder des Bildes mit der Beschwörerin -, sondern vielmehr die schwer aufschlüsselbare Imagination, die schon frühere Bilder charakterisiert⁹⁸⁾. Shattuck umschreibt dieses Merkmal des Doppeldeutigen als Kindhaftes, Absurdes und Traumarbeit⁹⁹⁾.

Die Mehrdeutigkeit ist auch Folge der dem Inhalt nicht adäquaten Gestaltungsweise. Das Affenbild ist insofern vergleichbar mit "Surpris" und dem Löwenbild. Ist auf dem ersteren der Sinn des Überfalls zwar mit enthalten aber nicht hinreichend ausgeführt¹⁰⁰⁾, so bleiben auf dem letzteren das Motiv des heranschreitenden Bären rätselhaft und das Geschehen merkwürdig gering artikuliert. Die Unklarheit in der Darstellung und die Tatsache, daß die späteren Darstellungen eindeutiger gefaßt sind, kennzeichnen die "Fröhlichen Komödianten" als Rousseaus ersten Bearbeitungsversuch der Affenthematik.

Aus den ersten Bildern wirken Momente nach. Diese betreffen Vollständigkeit und Größe der figuralen Motive, Selbständigkeit gegenüber dem Kontext, Nebeneinander und den aggressiven, an die Raubtiermotivik erinnernden Teilcharakter. Obwohl Gorilla und Schimpanse im Vordergrund von der Schilfschranke überschnitten werden und das Schimpansenpaar durch die horizontale

Breitung des Gorillas überdeckt ist, sind diese Motive ebenso wie die einzelnen des Vogels und des entfernteren Schimpansen noch nicht fest in den Kontext integriert. Wie auf dem Löwenbild werden ein zentraler Bildort mit der Gruppe und entsprechend verstreut akzentuierte Bildstellen ausgebildet. Die Vegetation fungiert als Rahmung.

Die Affen weisen sich wie die Tiere auf dem Löwenbild vor, wo selbst die Antilope mit Blick und Träne eher auffordernd dem Betrachter zugewendet als in das Ereignis integriert ist. Präfiguriert als einziges das aneinandergeschmiegte Affenpaar die den späteren Affenbildern eigene Friedensmotivik, wobei der Vogel als Bildemblem mehrdeutig bleibt, so bringt Rousseau mit dem mächtigen Affen das bedrohliche Moment ein, das der Auffassung vom schrecklichen und den Urwald beherrschenden Raubtier weit näher steht als der Darstellung friedlichen Beisammenseins.

Das Bild ist auf der Ebene der inhaltlichen Vermittlung noch der Anfangsstufe verpflichtet. In der Gesamtgestaltung geht es über diese hinaus.

Rousseau konzentriert das Bild, indem er die Tiermotive härter bildet und die Vegetation auf systematische Grundstrukturen vereinfacht. Charakteristisch ist die Strukturierung durch Formgruppen, Akzente und stabilisierende Achsen und Schrägen, wobei die schichtenweise Aufgliederung vom Vorder- zum Hintergrund Anliegen ist. Die Systembildung hat Vorrang, denn der Bildaufbau ist zum ersten Mal klar durchgeführt. Hieraus erklärt sich wohl auch die Reduktion des Erzählerischen. Roberts Beobachtung für "Surpris" ist hier nicht mehr anwendbar, denn der Wille zur Stilbildung dominiert über die Erzählfreude. Verglichen mit der vorbereitenden Löwe-Antilope-Gruppe von 1905 zeigt sich die strenge Formbildung prägnant an der von Gorilla und Schimpansenpärchen gebildeten Gruppe.

Während das Verhältnis von breiter Basis und kulminierend eingefügtem Rund 1905 nicht fest geschlossen ist, leistet die geometrisierende Dreieckfügung in der Affengruppe einen unlös-

baren dinglich-stabilen Zusammenhang¹⁰¹⁾. Gedrängte Breite und begradigter Rückenkontur des Gorillas geben dem darüber gegenständig geordneten Schimpansenpaar die exakte Basis. Die Rückenlinien der Affen steigen geradlinig schräg auf, wobei die des rechten parallelisiert ist mit dem schräg gestellten Schwanz des Gorillas. Die Abfolge der Köpfe, die Parallelisierung von Horizontal- und Schrägachsen und das verspannende Binnendreieck der Spielgegenstände konstituieren das interne Gerüst. Der Aufbau wird dadurch verstärkt, daß die Gruppe durch die Überschneidung mittels der Schilfschranke blockhafte Ruhe gewinnt. Zum ersten Mal sind der feste Stand, wie auch die Raum-suggestierende Schichtung in vor- und Zurückgesetztes gegeben.

Das Arbeiten mit Entsprechungen, Tektonisierung und Schichtung bestimmt auch die Konzeption der vegetativen Elemente. Existiert auf dem Löwenbild mit Ausnahme des massiven Zweiges eine Vielheit ähnlicher, nur leicht variierten Blatt-Typen, so kontrastieren hier spitz gelängte, detailliert vergitternde, große schaufelförmige und herzförmig ausbuchtende Blätter miteinander. Rousseau kombiniert die Blatt-Typen in klaren Gruppen. In Weiterführung der "Eclaireurs" verwendet er die spitz aufragenden, gerundeten Schilfblätter, wenn auch nicht so monumental, für die binnenrahmende, Basis-bildende und den Vordergrund festlegende Schranke. Darüber baut er geschichtete Pflanzenkomplexe in Teilfeldern auf. Gegen- und voreinandergeschoben sind die Kakteenwand des rechten Affen, die Farnrücklage der Gruppe, die dreieckförmig gefügte, mit der Gruppe korrespondierende dunkle Zwergpalme, die Schilfhütte und die durchlässigen Palmwedel. Diese Einheiten leiten allmählich mit ihrer Auffächerung in die offene, zentrierte Himmelszone über. Beidseitig, aber unterschiedlich organisiert rahmen die Laubmassen großer Herzblätter. Die Motive der einseitig rahmenden Stämme, der Hyazinthe und der weit hereinreichenden Zweigschräge festigen das Ganze und akzentuieren die Schichten¹⁰²⁾. Das Bild der "Fröhlichen Komödianten" führt

das Strukturierungsverfahren des Löwenbildes weiter und nimmt die Mittel der Vereinfachung und Sonderung hinzu, die mit den "Eclaireurs" erstmalig gefunden sind. Während auf dem Löwenbild ein schwingender Bogenrhythmus locker die Tiermotive rahmt, umgeben die Vegetationsabschnitte hier fest die figurale Konstellation.

Die Durchlässigkeit der Kompositionen von 1891 und 1905 ist eliminiert. Stattdessen schieben sich, wie 1904 vorbereitet, Gruppeneinheiten wandartig hintereinander. Die Komposition zerfällt jedoch nicht wie bei den "Eclaireurs" in eine primäre Vordergrundkulisse und eine flächige, formenarme Hintergrundzone, sondern baut sich von massiven zu aufgefächerten Strukturen stoßweise auf. Zum ersten Mal gestaltet Rousseau eine gegen Fläche gerichtete Bildführung, wobei allerdings der lebendige Raum des "Hungrigen Löwen" in ein flächiger und ornamentaler gebundenes Gliederungssystem umgewandelt ist.

Auf den drei 1907 im Salon d'Automne ausgestellten Bildern verbindet sich die strenge Komposition mit größerer Tiefenstaffelung und stärkeren Erzählmomenten. Gemeinsam sind den Bildern die nächtliche Stimmung mit dem hellen Mond, die Schönheit leuchtender, hochaufwachsender Blumen und der Ausdruck von Frieden und Bedrohung. Der magische geheimnisvolle Charakter, der dem Bild "La bohémienne endormie" eine im Werk hervorragende Bedeutung gibt, kommt hier breit zum Tragen¹⁰³⁾.

Es handelt sich um die Bilder der "Charmeuse de serpents", des "Repas de lion" und der "Flamants". Die beiden letzteren werden ohne konkrete Nachweise mit den beiden, im Ausstellungskatalog allgemein betitelten "Paysages exotiques" gleichgesetzt, wobei für die "Löwenmahlzeit" immerhin ein indirektes Zeugnis von Vollard vorliegt¹⁰⁴⁾.

Trotz des Mißerfolgs¹⁰⁵⁾ ist ein positives Ereignis für Rousseau zu verzeichnen. Wilhelm Uhde lernt den Maler im Sommer

1907 während dessen Arbeit an der "Schlangenbeschwö-
rin" kennen. Seine spätere Mitteilung über den Arbeits-
vorgang, daß Rousseau sich hartnäckig mit den Problemen
des Formengleichgewichts und der Bildebenen auseinander-
gesetzt habe, ist eindeutig an den drei Bildern nachzu-
vollziehen. Die Achsen sind akzentuiert, die vegetativen
Formen vergrößert und die Bildgründe über das Verhältnis
der Gegenstände klar aufeinanderbezogen.

Das Bild mit den "Flamingos" geht auf frühe Flußlandschaf-
ten zurück¹⁰⁶⁾. Charakteristisch ist die Abfolge horizontal
durchlaufender Zonen für Fluß, Ufer, Palmenreihe und Himmel.
Der trotz der Flächenordnung räumliche Eindruck beruht auf
den Größenverhältnissen, den hierdurch festgelegten Abstän-
den, den gegenläufigen Richtungen und der Tendenz zur Grup-
pierung. Durch die Konstellation von Uferstück mit vier
rosafarbenen Flamingos, der in sich gestaffelten Gruppe gel-
ber, rosa und weißer Seerosen und der kahlen, von zwei Ein-
geborenen und einem Reisenden bevölkerten Insel wird die
blaue Farbfläche in eine Folge räumlicher Abstände zerlegt.
Fünf weiße, auf dem Wasser schwimmende Seerosen leiten in
wellenförmiger Linie von vorne zur Insel hin über.
Gegen die kubischen Nahformen der Seerosen- und Flamingo-
gruppe erscheinen die unverhältnismäßig verkleinerten Mo-
tive der Menschen, der Bäume und des Mondes in verschwinden-
de Ferne gerückt.

Neben den zunehmend kleiner und undeutlicher werdenden Formen
sind es noch die indirekten Verweise, die die Abstände defi-
nieren. Rousseau koppelt ein statisches Beziehungsgefüge mit
dynamisierenden Zügen. Das Gefüge ist gegeben mittels Achsi-
alität, "einfachen rhythmischen Mustern" (Shattuck, S. 105f)
der Flamingos, Menschen und Bäume, und mittels zweier Seero-
sen, die Uferlinie und Waldzone streng geortet überschneiden.

Der Anschein von Bewegtheit entsteht durch die Richtungen.
Die Blumengruppe sinkt auf die gegengewendeten Reihen der Men-

schen und Vögel zu. Sie verspannt diese selbständigen Einheiten durch ihre Monumentalität, ihre nach rechts tendierenden Blätter, den zweimaligen Abwärts-schwung ihrer Kelche und den in die Ferne führenden Zug weißer Blüten. Die am weitesten rechts befindliche weiße Blüte setzt den Balance- und Verknüpfungsakzent des Bildes. Sie vermittelt zwischen den Größenextremen von Insel und Blumen, verstärkt die Farb- und Stufungskorrespondenz zwischen Flamingos und Seerosen und korrespondiert in Farbe und Position mit dem in der Himmelsfläche isolierten Mond. - Seerosen und Insel scheinen aneinander vorbeizutreiben.

Die traumhafte Wirklichkeit bildet sich aus dem stillen Für-Sich-Sein der Dinge, den inneren Entsprechungen, der klaren, "kristallinen" Farbigkeit und der offenen Weite, in der sich die Dinge nicht bedrängen. Die Seerosengruppe, die einzelne Motiverfindungen voraussetzt¹⁰⁷⁾, steigert die Wirklichkeit ins Phantastische.

Uhde schreibt 1911 allgemein zum Werk Rousseaus:

" Sa composition est déterminée par une sensible et artistique notion du tact. C'est une jouissance si l'on considère l'oeuvre de Rousseau sous ce rapport, de voir avec quelle délicatesse et quel raffinement il découpe les paysages et rétablit dans le tableau l'équilibre de toutes choses ... Dans quelques-uns de ses tableaux de forêt vierge il obtient un équilibre qu'on ne trouve que chez Poussin." (Cert. a.a.O., 1961, zfr. S. 275)

Auf die Urwaldlandschaften der Anfangsstufe und von 1906 treffen die Beobachtungen des Taktgefühls und des Gleichgewichts nicht in dem Maße zu. Auf dem Flamingobild wie auf den beiden anderen Bildern von 1907 jedoch ist die stille und verfremdete Landschaft der Gegenstand Rousseaus. Dieser neue thematische Aspekt ist anschaulich in der strengen, ausgewogenen und klaren Bildform.

Das Bild "Das Mahl des Löwen" variiert den breitgelagerten Kompositionstypus der "Kundschafter..." mit mächtiger Schilf-

zone, schräg ins Bild führender Schneise und hochaufragenden Stämmen, die durch eine breite, zur Bildmitte hin einsinkende Hintergrundfläche zusammengefaßt werden. Über deren oberer Grenzlinie zeichnen sich die Wipfel, die Bogenschwingung wiederholend, silhouettenhaft gegen den grau-blauen Himmel ab. Im Unterschied zum früheren Bild sind die Zonen im Größenverhältnis aufeinander abgestimmt, ist eine feste Basis für die Löwe-Jaguar-Gruppe gegeben und ist die Waldzone so strukturiert durch verdinglichte und gestaffelte Bäume, daß trotz grüner Folie und linearer Begrenzung die Erstreckung des Waldes in die Ferne suggeriert wird.

Die streng vertikalisierten Stämme rahmen von beiden Seiten die Mitte und markieren die Abfolge der Schichten kontinuierlich vom Vorder- zum Hintergrund. An der Distanzenbildung wirkt die Pflanzenvariation wesentlich mit. Wie auf dem Affenbild wendet Rousseau die Staffeln von festen Blattformen, - hier Bananenblättern-, und aufgefächerten Zweig- und Laubmustern an.

Die rechte Waldseite, die mit dem eingeschobenen massiven Gummibaum an die verdichteten Blattkomplexe des "Hungrigen Löwen" und der "Fröhlichen Komödianten" erinnert, ist der linken Flanke so locker angenähert, daß eine freie Mitte für den entferntesten Baum und den in die Waldlinie einsinkenden Mond entsteht.

Ebenso geschichtet und geöffnet ist der Vordergrund. - Die im linken Bildeck zu zwei Drittel der Bildhöhe aufragende Agave mit pyramidal eingefügtem weißen Blütengespinst ist ein ebenso gesteigertes Motiv wie die Schilfbrücken auf dem "Kundschafter-Bild".

Weitere Motive von 1904 kehren wieder wie die verriegelte Schneise, die gegenläufigen Schilfrohrbarrieren und das feste, sperrige Aufragen der rechts angeordneten Pflanzen.

Aber die gestaltete Räumlichkeit entspricht nicht mehr dem früheren Stadium. Alle Pflanzenkörper sind verselbständigt und

leiten auf Dahinter-Liegendes über.

Vergleichbar mit der Hyazinthe des Affenbildes, jedoch monumental und phantastisch wie die Seerosen - gruppe des Flamingobildes, faßt die Agave die Baumreihe zusammen und stuft sie zurück. Sie verweist mit ihrer Blüte auf den Mond, -erinnert sei an das Balancemotiv des Flamingobildes -, und läßt die Tiergruppe anhand des Größenunterschiedes fern erscheinen. Die divergierenden Schilfwände geben den Tieren einen eingetieften Ort, den das verriegelnde Schilfrohr vorbereitet. Die nahezu betretbare Einwärtsschwingung der Waldlandschaft ist vergleichbar mit der Raum-konstituierenden Zick-Zack-Führung auf dem Flamingobild.

Rousseau erreicht ohne herkömmliche Perspektive einen hohen Stand der 'Illusionismöglichkeiten für die Raumbildung. Diesem Stand entspricht die Gliederung nach geometrischen Formen, Korrespondenzen und Gewichten.

Gegenüber dem Löwenbild von 1905 und in Nachfolge der "Fröhlichen Komödianten" ist die Kampfgruppe von Löwe und Jaguar auf die einfache gestraffte Form des Dreiecks gebracht. Rousseau gibt die Tiere in halbaufgerichteter Stellung umklammert, wobei die verschränkten "Arme" zum festigenden Binnendreieck werden. Er fragmentiert den Jaguar, indem er diesem den mächtigen, frontalen Löwenkopf aufsetzt. Die Grausamkeit des Kampfes zwischen Stärkerem und Schwächerem ist trotz der Erstarrung der Form vollkommener als 1905 gestaltet. Denn Rousseau zerstört nun die vollständige Form des unterlegenen Tieres, setzt die Wunden als Winkelpunkte und zeichnet den Löwen als eindeutigen Sieger aus. Dessen Kopf krönt die Gruppe und die Schwanzspitze hebt sich majestätisch wie bei dem Löwen der "Schlafenden Zigeunerin", wie dort auch vom Mond angestrahlt. Durch die Vereinfachung auf das Wesentliche wird der tiefere Sinn der Kampfdarstellung deutlich. 1904 und 1905 illustrierte Rousseau noch die Position des Schwächeren, indem er den Kundschafter dem Tiger ausgeliefert und die weinende Antilope von Raubtieren umgeben sein ließ. Die Konzentration auf

das schreckliche Geschehen konfrontiert nun härter mit dem gegebenen Lebenskampf.

Der Wald, charakterisiert durch die Prägnanz der Blattformen und die Einbettung in ein verschleierndes Gesamtgrün, kontrastiert mit dem Geschehen, denn er ist still und unnahbar. - Allerdings sind komplettierende Motive eingefügt.

Akzentuierten der rote Strauch auf "Überrascht !" und der kubische Blattzweig auf dem Bild "Der hungrige Löwe" das jeweilige Geschehen des Sturms und des Überfalls, so tragen hier auf dem "Mahl des Löwen" die gelb leuchtenden Bananenbüschel und die Seerosen doppelte Bedeutung. Zum einen betonen sie auch das Geschehen, sind also dramatisierende Akzente. So hängen von beiden Seiten die Bananenbüschel schwer auf Bildmitte und Bodenzone zu.

Zum anderen sind sie in ihrer Leuchtkraft und Üppigkeit ebenso Motive des Schönen und Paradiesischen wie die aufsteigenden Seerosen.

Aber auch die Blumen sind erzählend beteiligt mit der blauen Blüte, die sich leicht bewegt und schwingend über der Gruppe hebt.

Für "Das Mahl des Löwen" wie für das Flamingobild ist eine neue Sicht des Urwaldes verbindlich. Urwald ist für Rousseau hier nicht nur üppige Natur gepaart mit Wildheit oder Friedlichkeit der Tiere, sondern ferngerücktes Land der Sehnsucht und Paradies.

Dieses wird von dem Reisenden auf dem Flamingobild traumhaft erlebt, der eigentlich Rousseau selbst ist¹⁰⁸⁾, und andererseits als verloren angesehen, weil auch dort der Lebenskampf mit dem Sieg des Stärkeren¹⁰⁹⁾ stattfindet. Die Konzeption der "Löwenmahlzeit" führt in diesem erweiterten Sinn über die vorangegangenen Kampfbilder hinaus.

Für die Form gelten Bedingungen wie für die des Flamingobildes. In Weiterverarbeitung der "Kundschafter" und der "Fröhlichen Komödianten" sind die Schichten kontinuierlich entwickelt,

die Pflanzenformen prägnanter, die Achsen als Gefügeelemente bestimmender und das Wägeverhältnis der für 1907 charakteristischen phantastischen Motive klarer definiert.

Das Bild "Die Schlangenbeschwörerin", die erstaunlichste weil kontrastreichste Komposition der Urwaldreihe vereinnahmt die Bild-Typen des Affen- und Flamingobildes. Der Aufbau in großen Flächen wird mit der dichten Ansammlung von Dingen kombiniert. An die Stelle der jeweils einheitlichen Konzeption tritt der Versuch, die Bildfläche in zwei gegensätzliche Seiten zu zerlegen, Dickicht und Weite zu bringen und doch einen homogenen Bildraum zu suggerieren. Die offene Landschaft mit hohem Himmel, hellem Vollmond, verschwimmender Waldkette und breit strömendem, durch den Mond angestrahltem Wasser variiert wie das Flamingobild die geheimnisvolle Stille von "Karnevalsabend" und der "Schlafenden Zigeunerin". Der "vollgestellte" Ausschnitt deutet lauernde Gefahr und Überraschendes Auftauchen an, Momente also, die auf dem Löwenbild von 1905 und dem Affenbild gegeben waren. Zu beobachten ist auch hier wie auf dem Bild "Das Mahl des Löwen", daß Frieden und Unheil (S. oben 2.1.2.) verknüpft sind.

Die Mittel zur Bildung des Gleichgewichts sind differenzierter als die mit den einfacheren Bildlösungen erarbeiteten Mittel. Neu unter diesen Mitteln ist die von den figuralen Motiven getragene Schrägverspannung, die zwar auf "Überrascht" und "Die fröhlichen Komödianten" unter Mitwirkung vegetativer Elemente vorbereitet, jedoch erst in der Spätstufe zum häufig auftretenden Gruppierungsprinzip wird¹¹⁰⁾. Während auf den achsial strenger bestimmten Kompositionen von 1906 und 1907 jeweils eine Richtungsangabe dominant war, durchdringen sich hier verschiedene Achsen. Rousseau akzentuiert Überkreuzungs- und Verzahnungsstellen stärker, indem er die Urwaldseite in die Seite der Flußlandschaft einrasten läßt und den Urwald-

komplex sprunghaft aufstockt. Er variiert mit Stauden und Hyazinthen die Ragemotive aus "Das Mahl des Löwen" und greift in der wenn auch hier kubischen Rückung der Pflanzen auf das Affenbild von 1906 zurück.

Deutlich ist der Zugewinn an Bildtektonik. Auf dem Affenbild legten sich die Pflanzen als Strukturfelder hinter- und übereinander. Hier bauen die abgesonderten Pflanzen ein Spannungsverhältnis über straffe Gegenrichtungen auf. Jeder Überkreuzungsort, gegeben bei Stauden und Buschwerk, Agave und Schilfhütte, Palme und Palmwedel, markiert den Abstand zur nächsten Schicht und zum nächsten Überkreuzungsort. Dem Bild sind also geometrische Gelenkstellen eingearbeitet, die neben Schichtung und Staffelnung der Pflanzen die räumliche Orientierung übernehmen. Der "Labyrinth-Urwald" ist zum ersten Mal überzeugend in die Tiefe geführt und zugleich streng geordnet.

In Nachfolge der einzelnen Monumentalerfindung auf dem Bild des "Hungrigen Löwen" werden die Pflanzenkörper in ihrem Gewicht für das Bildgesamt definiert¹¹¹⁾. Im Verhältnis zu den starren Ragemotiven der Stauden und zur Höhe des Mondes erscheinen alle horizontal gerichteten Teile, auch der ferne Wald, schwer lagernd. Die schräg aufsteigenden Äste der Bäume betonen das schwere Hängen der fruchtartigen Blattgehänge. Während jedoch alle Gewichte gehalten sind, benützt Rousseau für den Ereignisort des Bildes das ungestützte und dominante Gewicht des Palmwedels und der verstärkenden Blatzzweige. An dieser Stelle fügt er als Gegenlager die vertikal betonte Figur der Schlangenbeschwörerin ein. Auf keinem Bild bisher übernahm das figurale Motiv die notwendige Funktion der Balance, da die Landschaftsstrukturen selbständig konzipiert waren. Der besondere Gehalt dieses Bildes, dem nur die rätselhaften Friedenskonzeptionen der "Schlafenden Zigeunerin" und des "Traums" entsprechen, beruht auf der Herstellung eines Friedens, der unsicher bleibt, weil die Gefahr wartet. Wie auf dem Löwenbild von 1907 ist der Urwald als paradies-

sische und umheimliche Landschaft gesehen. Allerdings sind im Unterschied zu diesem Bild die Schönheit-tragenden Motive reduziert und die stille Weite des Waldes nicht gestaltet. Die friedvolle Stimmung gründet sich auf die phantastischen Motive des hellen Wasservogels und der aufleuchtenden Pflanzen, auf die Weite der Flußlandschaft und auf die umfassend wirksame Lichtordnung. Das bedrohliche Moment liegt in der mächtigen dunklen Figur der Beschwörerin, der bedrängenden Dinglichkeit der Vegetation und dem Ausgreifen und Verharren der Schlange.

Nach der einseitig strengen Konzeption der "Fröhlichen Komödianten" ist das Bild der "Schlangenbeschwörerin" die Summe aller bisherigen Bemühungen des Malers. Abgrenzung, Staffe-lung, Ferne und Nähe, Licht und Dunkel, Bewegung und Starre, wahrscheinlicher und doch traumhafter Ort sind gegeben und ein Geschehen, das mittelbar aufgezeigt, lebendiger Spannungsmoment bleibt. - Allen Urwaldbildern bisher fehlt die Einheit dieser Merkmale. Selbst bei "Dem Mahl des Löwen" ist das vegetative Geschehen in Form der lastenden Bananenbündel noch ebenso wenig integriert wie das Motiv des kubischen Zweiges von 1905.

Gerade im Vergleich mit dem außerordentlichen und unfaßbar bleibenden Bild der "Schlafenden Zigeunerin" wird das Charakteristische der Rousseauschen Entwicklung deutlich. Anstelle der Einfachheit, der großen Form und der Rätselhaftigkeit sind bei dem Urwaldbild Differenzierung, beschreibende Form und aufschlüsselnde Zusammenhänge gegeben. Das Bild erhält größere Erzählqualität und Klarheit der Thematik, büßt jedoch andererseits an Monumentalität und Symbolhaftigkeit ein¹¹²⁾.

Das 1908 im Salon des Indépendants ausgestellte Bild "Combat de tigre et de buffle"¹¹³⁾ greift die Thematik des Lebenskampfes steigernd auf.

Vallier vermutet für die Tiergruppe eine ähnlich realistische Quelle wie für die Löwe-Antilope-Gruppe¹¹⁴⁾. Die Direktheit

des Geschehens ist allerdings nur auf den neuen Entwicklungsstand Rousseaus zurückzuführen. Gegenüber dem früheren Bild ist die einfache Fügung von Frontal- und Profilsansicht zugunsten der dynamischen Wendung gegen die Bildfläche aufgegeben. Statt des repräsentativen existiert der dramatische Charakter. Die gleiche Beobachtung trifft auf die Vegetation zu, die ins Monumentale verfremdet und dem figuralen Geschehen integriert oder kontrastiert ist. Die Gestaltung breitet sich nicht mehr im Nebensächlichen aus, sondern ist auf wenige ausdrucksstarke Akzente verkürzt.

In seiner gelb-orange glühenden Farbigkeit an "Überrascht" erinnernd, verarbeitet das Bild eindeutig Motive aus "Dem Mahl des Löwen" und baut sich wie die "Schlangenbeschwörerin" aus zwei unterschiedlichen Bildseiten auf.

Vallier beurteilt das Werk als Überleitungsbild von der strengen zur verdichteten Komposition¹¹⁵⁾. Hierzu ist auf die vibrierende Unruhe der Formen hinzuweisen, auf die geringere Sonderung im Vergleich zu 1907 und auf die überraschend durchbrechenden Akzente.

Anliegen dieser Bildlösung ist nicht mehr das Gleichgewicht sondern Bewegtheit und Dynamik des Ganzen. Die Fernwirkung von "Das Mahl des Löwen" ist umgesetzt in bedrängende Nähe.

Rousseau nimmt, allerdings in neuer Intensität, die frühe Anschauung der neunziger Jahre auf, die Pflanzen an engstem Ort zu konzentrieren und auf die Bodenzone zu beziehen, indem er die Bäume eng verzahnt, durch den Bildrand beschneidet und die korbähnlichen, wie Lampen an kahlen Ästen hängenden Bananenbündel als schwere Gewichte akzentuiert.

Deren massive Gruppierung hat nichts mehr gemeinsam mit der parallelisierten, offenen und etwas steifen Anordnung von 1907. Der übergreifende Blattbogen und der hintergreifende dunkle und niedrige Wald suggerieren Schwere.

Das einzelne gewichtende Motiv, das Rousseau 1905 einsetzte und 1907 auf einander ähnliche verteilt, ist hier Prinzip der ge-

samen linken Seite geworden. Verstärkend treten hinzukubische Qualität und Markierung mittels harter Lichtkanten. In neuer Weise verlagert Rousseau den Höhepunkt des Geschehens in die Tiergruppe und deren Verhältnis zum Kontext.

Die Gruppe aus schräg von links anspringendem Tiger und frontal zum Betrachter niederbrechendem Büffel ist der linken Seite so eingegliedert, daß die platzgreifende Gewalt des Überfalls unmittelbar anschaulich ist. Dagegen repräsentieren die Löwen auf den bisherigen Bildern ihre Beute ruhig an einem nahezu unbetroffenen Ort, der für diese Gruppen freigehalten und vorgegeben erscheint. Das gruppenbildende Mittel der einfachen geometrischen Dreiecksform wendet Rousseau bezeichnenderweise hier als dramatisierendes Mittel an, indem er es mit der Spitze nach unten kehrt. Überfall und Niederbrechen konstituieren sich im Verhältnis des knapp gespannten, hinter dem Farnbaum hervorkommenden und in Dreiviertelansicht herausgewendeten Tigers zu dem ausladenden, massigen, schwer auf dem Boden au ruhenden Körper des Büffels. Die Fügung von Köpfen und Vorderbeinen formt das Ballungszentrum. Der Büffel wird vom Tiger am Hals gepackt und von der zwischen Augen und Nüstern aufgesetzten Pranke niedergedrückt. Wie 1905 und 1907 ist für die Darstellung des sterbenden Tieres wesentlich das mehrfache Gepacktwerden, das Einrasten des Jagdtieres, die Deformation des Hauptes und die Stellung des Vorderbeins. Gesetzt den Fall, daß die Position der Tiere wahrscheinlich auf eine Vorlage zurückgeht, dokumentiert der Mut zu der auf der Verkürzung beruhenden Darstellung bereits eine differenzierte Gestaltungsstufe, um wieviel mehr noch, als die Verknüpfung eindeutig gelöst ist.

Verglichen mit den beiden Tierkampfdarstellungen bisher, ist ein höchster Grad an Wirklichkeit erreicht, denn gewichtende Formen und deformierte Umgebung greifen ineinander über, werden als Zusammenhang gesehen. Blätter, Bananbündel und gefallene Bäume verstärken die Sprungrichtung des Tiges. Der schwere Fall des Büffels wird veranschaulicht durch die belastenden Bündel, den niedergebrochenen Baum und den vom Huf festgehalte-

nen, zum rechten Bildrand schnellenden Stammbogen.

Auflösung der Ruhe,- Stille war charakteristisch für die "Löwenmahlzeit"-, und ausgreifende Bewegung, stärker und umfassender als 1905 sind also die Hauptmomente des Bildes. Rousseau deutet den Urwald nicht als unnahbare, stille Natur mit geheimer Bedrohung, sondern als Ort eigener drängender Handlung. Natur und Geschehen sind identisch. Selbst die rechte Urwaldseite mit Orangenbaum, Farnen und blühendem Buschwerk spiegelt indirekt und vibrierend den Kampf wider.

Abschließend ist für die Überleitungsposition des Bildes festzustellen: Mit "Tiger fällt einen Büffel an" leitet sich für Rousseau eine neue Anschauungs- und Darstellungsphase des Urwaldthemas ein¹¹⁶⁾.

Obwohl kompositionell in engem Zusammenhang mit den Bildern von 1907, vor allem der "Schlangenbeschwörerin" stehend, ist die offene Dynamik des Kampfbildes als Reaktion auf eben diese Bilder zu verstehen. Denn dort lag das Geschehen in der verhaltenen Bewegung.

Nun bestimmen Bewegung, zusammengedrängter Raum und Nähe an den Betrachter. Das feste Achsengefüge ist eliminiert und die das Ungleichgewicht bildenden Akzente sind vervielfacht und verstärkt. Die Bewegung verläuft über die Bildmitte hinaus.

Die rechte Waldseite bildet den selbständigen Schluß, den Ausklang. Der zusammengedrängte Raum verstärkt die Bewegung. Die Komposition der "Schlangenbeschwörerin" repräsentiert die vollkommene Lösung für das Rousseau seit 1904 beschäftigende Problem gesonderter, hintereinander geschichteter und gestaffelter Gegenstände. Jetzt zeigt Rousseau zwar auch den erreichten Stand, indem er Pflanzen und Pflanzenorte hart definiert, aber sein Interesse hat sich verschoben.

Der Urwald als selbständiger Ort ist unwichtig. Vielmehr soll er das Ereignis sichtbar machen.

Deshalb vermeidet Rousseau ruhige Formen und strengen Aufbau, läßt die Richtungen sprunghaft wechseln und entwickelt die Räumlichkeit von hinten nach vorn. Er nähert den Hintergrund mittels der heranwandernden Bananenbündel und treibt die expansive Bewegung bis in den Vordergrund, wo drei Orangen in das Gras gerollt sind. Die schützende Schranke ist aufgehoben. Das Ereignis findet nah dem Maler und dem Betrachter statt. Die interne Abgrenzung mittels der Farnbäume wird niedergebrochen. Kein Urwaldsbild bisher, auch nicht der "Hungrige Löwe" mit dem Grasstreifen und die "Fröhlichen Komödianten" mit dem befremdenden, dicht vor dem Betrachter auftauchenden Gorilla, enthielten diesen Moment der Wirklichkeitsillusion. Der Urwald ist nicht mehr distanziert und abgetrennt von der Betrachtersituation, sondern bedrängend als konkrete Umgebung auf uns angesetzt.

In der expansiven Wirkung ist das Urwaldsbild nur vergleichbar mit dem "Krieg", - man denke an die unruhig geballte Masse der Gefallenen und den rücklings aus der Bahn des Pferdes auf uns zu gestürzten Mann -, während das frühe Löwenbild trotz schon angedeuteter Dramatik das Problem noch nicht gelöst hat.

Ergebnis

Für die Urwaldsbilder zwischen 1905 und 1908 ist charakteristisch, daß Rousseau die Bildgründe in Weiterführung des "Kundschafter" - Bildes stärker voneinander absondert. Auf die noch etwas trocken wirkende Bildstruktur der "Fröhlichen Komödianten", die bereits die komplexe, vielheitliche Struktur der frühen Bilder ablöst, folgen neuen Gegenständlichkeit, Tiefenstaffelung und eine stärkere Ensemblewirkung des figuralen Motivs.

An die Stelle des Labyrinth-Systems der ersten Bilder tritt die klare Organisation von Bildgründen und -orten, wobei Vegetation und Figur über strenge Korrespondenz aufeinander bezogen werden. Motive und Akzente sind gleichgewichtig gesetzt. In der

Vereinfachung ist ein Differenzierungsvorgang zu sehen, weil die prägnante Form des einzelnen und die strenge Gliederung der Bildfläche mit der kubischen Ausformung des einzelnen und der räumlichen Orientierung zusammengehen. Die Breitung zwischen links und rechts und der analog sich entrollende figurale Zusammenhang, die in der Anfangsstufe vertreten sind, sind in straffe Relation zur Bildbegrenzung umgesetzt.

Bezeichnend für Rousseaus Lösung des Raumproblems ist, daß er, wie bei dem Bild "Tiger fällt einen Büffel an" in Kontrast zur bildeinwärts führenden die bildeinwärts führende Bewegung dynamisch gestaltet.

Vergleichbar ist nur noch das zeitgleiche Bild "Fußballspieler", auf dem die Figuren ebenso überzeugend Bewegung suggerieren. Mit dem Tiger-Büffel-Bild leitet Rousseau die späte Konzeption seiner Urwaldlandschaften ein.

Diese späte Auffassung ist charakterisiert durch unruhige Strukturen, extreme Nah- und Fernwirkungen in einem Bild, durch verdichtete und verzahnte Räumlichkeit, beschleunigte, die gesamte Bildfläche durchziehende Bewegungsabläufe und die vollkommene Identifikation von Natur und Geschehen.

3.3. Die späten Urwaldbilder von 1908 bis 1910

Die Urwaldlandschaften der letzten drei Lebensjahre Rousseaus können und sollen nicht als chronologische Bildfolge beschrieben werden. Zum einen sind sieben von zwölf Bildern durch Rousseaus Datierung und Jastrebzoffs Überlieferung allein für 1910 belegt. Diese Vielzahl kann jedoch unmöglich von Anfang des Jahres 1910 bis zum Tod des Malers am 2. September entstanden sein. Falls die Zeitangaben das Werkprozeßende bezeichnen, - wie mit Sicherheit anzunehmen ist, ist der Werkbeginn nicht zu bestimmen, denn für 1908 und 1909 stehen nur zwei "Exotische Landschaften"¹¹⁷⁾. Zum anderen lassen Variationsfülle in Einzel-

form und Komposition sowie Verquickung der Bildtypen untereinander die Beobachtung von Entwicklungsschritten kaum zu.

Vorgehen dieses Abschnittes ist es deshalb, wenigstens generelle Merkmale der entsprechenden Bilder festzustellen, um die zeitnahe Entstehung sinnfällig zu machen. Eindeutige Orientierungsmöglichkeiten für die charakteristische Bildstruktur liefern hierbei vorweggenommen die von Rousseau und Jastreboff gemeinsam belegten Urwaldbilder "Der Traum", "Affen mit Orangen", "Neger von einem Jaguar angegriffen" und "Pferd von einem Jaguar angefallen"¹¹⁸).

An diesen Bildern ist immerhin insoweit eine Abfolge nachzuvollziehen, als das bis zum 5. März 1910 beendete "Traum"-Bild einen vergleichsweise festen und ruhigen Aufbau hat und, die beiden bis Ende März gemalten Bilder der spielenden Affen und des angefallenen Negers dagegen Bewegung und Unruhe aufweisen. Das zuletzt begonnene Pferdebild besitzt aggressive Einzelformen und eine auf den Betrachter übergreifende, vom Zentrum ausgehende Bewegungsdynamik.

Im Vergleich mit den ersten Konzeptionen und den Bildern zwischen 1906 und 1908 sind folgende Merkmale charakteristisch für die genannten Bilder. Das Bildfeld ist aufs äußerste verdichtet, denn die Vegetationsstruktur hat an Ausmaß und Monumentalität so zugenommen, daß Distanzen nicht mehr erkennbar sind und die äußere Bildbegrenzung aufgehoben ist. Der Ort ist nicht auslotbar, weil die mächtigen Pflanzen aus dem Bodenlosen aufsteigen und sich fest und undurchlässig zusammenschließen. Zum ersten Mal ist der Urwald als undurchdringliches und feindseliges Dickicht so dargestellt, daß er bedrängend wirkt. Bezeichnenderweise wird in Nachfolge des "Tiger-Büffel" - Bildes von 1908 die Illusion-störende Vordergrundsschranke weggelassen wie bei dem Affen- und dem Negerbild. Im Falle der auf das Affenbild von 1906 zurückgehenden beiden anderen Bilder wird die Pflanzenbarriere zwar dem Urwald vorgelegt, aber nun nur noch als dünne Scheidewand aufge-

faßt. Die Steigerung des Schönen begleitet die des Bedrohlichen. Schon präfiguriert auf dem Löwenbild von 1907, jetzt aber in üppigerer Fülle, leuchten Früchte aus dem Grün, blühen Pflanzen und ziehen sich Reihen hochstieliger Lotusblumen durch den Dschungel.

Der Verdichtung in der Detailstruktur entspricht die der räumlichen Szenerie. Der Bildraum ist ein gedrängtes oder gedehntes Spannungsfeld und kann nicht mehr als Breitenabrollung wie in den frühen Urwaldbildern oder als übersichtliche Bühne wie in den Jahren 1906 bis 1908 gesehen werden. So findet auf dem "Traum" - und dem Affenbild mit den Blumen, Tieren und fallenden Orangen eine expansive, nach vorne drängende räumliche Bewegung statt, während auf dem "Neger-Jaguar" - und dem Pferdebild der Urwald sich über räumliche Sprünge, nämlich in den Kontrasten von Nähe und Ferne, aufbaut.

Unruhig und verdichtend kommt die zirkulierende Bewegung hinzu, mit der das figurale Geschehen Platz nimmt. Dieser Konzentrationvorgang, der im Breitenzug des "Traums" noch weniger bestimmend ist, steigert die Ereignisdramatik. So verstärken Baumwipfel und fallende Orangen das fröhliche Schwingen und Fallen der Affen, und zeigt das vergitterte Dickicht die ausweglose Kampfsituation der Neger-Jaguar- und der Pferd-Jaguar-Szene.

Charakteristisch ist schließlich für diese späten Bilder auch, daß das durch Pflanzen, Geschehen und Bewegung gebildete Labyrinth nicht wie bei dem Löwenbild von 1905 als verwirrende Fülle, sondern als Ordnungsstruktur geformt ist. Hier sind gestalterische Erfahrungen aus den Jahren 1906 bis 1908 wirksam, wobei allerdings Strenge, Klarheit und Tektonik zugunsten einer komplex erscheinenden Labyrinthik reduziert oder aufgegeben sind. Pflanzengruppierungen, Fruchtfolgen und Blumenreihen akzentuieren bestimmte Bildorte und gliedern dynamisch den Vegetationskomplex.

Aufgrund der Kurzbeobachtungen unterscheiden sich die Urwaldbilder der letzten beiden Jahre Rousseaus von den vorhergehenden

den Bildern also durch den hohen Grad der Verdichtung, die räumliche Komplexität und das konzentrierte Geschehen.

3.3.1. Die monumentale und unruhig facettierte Dingstruktur

Das Merkmal der Unruhe mag zunächst problematisch erscheinen, denn das Bild des "Hungrigen Löwen" zeichnet sich ja bereits durch den unübersichtlichen, verflochtenen sprunghaft von Akzenten durchbrochenen Vegetationskomplex aus. Im Anschluß an die Beobachtungen zu dem für die Spätstufe wichtigen Tiger-Büffel-Bild von 1908 ist das Merkmal jedoch ein anderes. Unruhe ergibt sich nicht mehr aus der breiten Ansammlung ähnlicher Elemente und der unklaren Organisation, sondern aus der Sonderung kontrastierender Elementeinheiten sowie prägnanter Gerichtet- und Bewegtheit. Voraussetzung sind wesentlich die Bilder der mittleren Stufe trotz ihrer ruhigen, strengen Form. Sie bringen die Vergrößerung der Pflanzen, die Einfügung von Prachtmotiven, partielle Zählbarkeit, stabilisierende Achsen und gewichtende Abstreben.

Im Unterschied zu den Bildern zwischen 1906 und 1908 sind alle Details gesteigert. Statt des Gleichgewichts sind Extreme tragend. Diese leisten durchgängig den Eindruck der Unruhe. Die figurale Gestaltung wirkt an der Unruhe mit. Affen, Menschen und Raubtiere sind als primäre oder gleichgewichtige Dinge entwertet. Sie sind verkleinert, eingesperrt, versteckt und überwuchert. Die Dingstruktur des Urwalds schließt sie fest ein und läßt sie zufällig und überraschend auftauchen.

Bezeichnend ist, daß Rousseau den Realismus aufsaugender Natur nur auf dem Bild des "Traums" reduziert, wo es ihm um eine andere Bedeutungsebene geht.

Bei den Bildern der letzten drei Jahre 1908 bis 1910 handelt es sich außer den genannten um folgende Urwaldlandschaften: datiert sind von Rousseau auf 1908 "der Urwald mit den Orangen fressenden Affen", auf 1909 das Washingtoner Bild mit "zwei Affen und Raubvogel" und auf 1910 die Bilder "Indianer im Kampf gegen einen Görilla", "Der Wasserfall" und "Urwald mit Affen und Schlange". Aus formalen Gründen lassen sich in die späte Zeit noch die undatierten Bilder "Affen im Orangenwald", "Die Bananenernte" und die beiden Variationen einer im Urwald spazierengehenden Dame einordnen¹¹⁹⁾.

Charakteristisch für die Verdichtung der Detailstruktur aller dieser Bilder sind Größe, Kubik oder schneidende Schärfe der Blattelemente, dunkles Ineinanderwachsen der Pflanzen und massive Ballung auf die Bodenzone zu. Fleischige und sperrige Formen sind polarisiert. Die in dieser Weise bisher noch nicht so vielfältigen Elementgruppen durchdringen einander und bilden generell keine einfach durchlaufenden Zonen. Die Pflanzentypen bauen stärker als früher Strukturfelder auf und gewichten die Bildfläche. So sind zum Beispiel das Gitterraster für das "Neger-Jaguar"-Bild und die Struktur weicher, üppiger Formen für das "Wasserfall"-Bild ausschlaggebend. Prachtmotive wie Früchte, farbige Hecken und große, leuchtende Blüten stehen nicht mehr in ausgewogenem Verhältnis, sondern akzentuieren die Bildfläche ungleichgewichtig, besetzen sie häufig in einem Wechsel von Auf und Ab oder dominieren wie auf dem "Orangenwald"-Bild. Wie an den vier Bildern oben gesehen, wird bei allen Landschaften dieser Zeit die Illusion des nahe dem Betrachter wuchernden Urwalds stärker evoziert als früher, indem die Szenerie nicht als Bühne gestaltet ist und die Vordergrundschränken, - wenn sie überhaupt auftreten -, nur noch als schmale Sperren fungieren. Die Gegenständlichkeit der Bilder "Wasserfall" und "Bananenernte", - dieses spricht als Sonderfall der Reihe deutlich für die Variationsmöglichkeiten Rousseaus -, ist in extremer Weise durch massige, mächtig vergrößerte Blatt- oder Wedelformen charakterisiert, die des "Orangenwald"-Bildes und der bei-

den Kampfbilder mit Neger und Indianer durch scharfe Gitterstrukturen. Auf dem Bild mit dem Wasserfall dominiert der hohe Baum mit den kreisend schwingenden Zweigen und schweren Blattkörpern über das leicht aufsteigende, blühende Buschwerk, die rote Blatthecke und die statischen Schilfhütten. Auf der "Bananenernte" klappen riesige Palmen bedrohlich gegeneinander. Die Bilder des "Orangenwalds", der fremd in den Urwald versetzten, hell gekleideten Dame, des angefallenen Negers und des kämpfenden Indianers sind dagegen von aggressiven Rastern durchsetzt. Diesen Bildern ist die Festigung mittels der Achsen hoch aufragender, einzelner oder gestaffelter Bäume gemeinsam, wobei die symmetrische Aufzählung, die von dem "Mahl des Löwen" bekannt ist, vermieden ist. Die Stämme sind durch geringe Abweichungen von der Achse in leichte Bewegung gebracht. Mobile Strukturen gliedern den übrigen Pflanzenkomplex in viele gegenläufige Richtungen. Die Bilder "Affen im Orangenwald" und "Dame im Urwald" stehen einander mit dem retardierenden Netzwerk der Zweige und der Orangen-Fülle nahe. Das Affenbild dynamisiert die Konzeption des Löwenbildes von 1907, wobei die stabile Masse tropfenförmiger Gummibaumblätter ausgedehnt, die Dickichtzone verlebendigt ist. Die schwingende Agave läßt an den hohen Baum des "Wasserfalls" denken. Die starren Schilfrohre von 1907 sind in verstreubende Bündel umgesetzt und die einseitige Richtung ist durch rückläufige Schrägen der Farne gebrochen. Auf dem Bild mit Neger und Jaguar sind die Richtungen ständig gebrochen. Der einzige Ruhepol des Bildes, der bisher in mehreren stabilisierenden Einheiten gegeben war, ist außerhalb der vegetativen Struktur in der Kreisfläche der roten Sonne fixiert. Auf dem Bild der "Orange-essenden Affen" sind gegensätzliche Pflanzenformen eng zusammengedrängt, die die annähernde Symmetrie und die begrenzte Felderung der "Fröhlichen Komödianten" völlig eliminieren. Über den starren Stauden, die auf der "Schlangenbeschwörerin" präfiguriert sind, überkreuzen sich große Farnstengel, rasten die vergitternden Orangenbaum-

zweige in die Astschräge des eigenartig gekappten Baumes ein und schließt der riesige, schon bekannte Palmwedelbuschen den Himmel aus.

Während das Affenbild von 1909 die Kombination verschiedener Motive wie Farnstengel, Gitter- und Herzblätter, Palmwedel, Schilfhütten und Stauden spröde vereinfacht und die Richtungen auf den schwer sinkenden Zweig konzentriert, bringen die beiden späteren Affenbilder, der "Traum" und das Bild mit dem Kampf zwischen Indianer und Gorilla breiter bewegte Strukturen.

Das Bild mit dem Indianer steht dem Bild "Neger von einem Jaguar angefallen" in der Gitterstruktur und dem Motiv der Sonne mit einrahmendem Wipfel nahe. Die Vordergrundschränke findet man vergleichbar wieder auf dem "Traum". Die Richtungen sind gegenüber dem "Neger"-Bild in der Ragetendenz vereineheitlicht, wobei jedoch die Überkreuzungen, die starken Schrägabweichungen und der Kontrast zwischen Nahformen und Kontext größere Unruhe einbringen.

Der "Traum" ist im Gegensatz zu dem Kampfbild durch kubische Formen dicht geschlossen. Träger für die Unruhe sind hier die unterschiedlichen Blattformen, die auf keinem anderen Bild so variiert auftreten, die in der Höhe verkürzte und in sich gruppierte Baumreihe, die Lichtstufung und die überraschenden Verstrebnungen.

Die beiden späteren Affenbilder setzen sich gegen diese, noch die Strenge von 1907 bewahrende Form, gelockert und leicht ab. Auf dem für Vollard gemalten Bild¹²⁰⁾ "Affen mit Orangen" mit der "altertümlichen", an die "Fröhlichen Komödianten" erinnernden Schilfschränke, wird die Anordnung flankierender Bäume in Pendelstrukturen umgeformt. Ein kleinblättriger Orangenbaum neigt sich schwingend einem Baumpaar zu, das mit seinen mächtigen Herzblatt-Zweigen und straff gerundeten Astgabeln den Baumtypus des "Wasserfalls" abwandelt. In größerem Maße als auf dem Affenbild von 1908 ist die "klappende" Bewegtheit betont, denn gegen die Dominanz der nach links fallenden Schrägen bilden Hyazinthenstauden und Rispenzaun nur ein gering stabilisierendes Widerlager.

Das Bild mit "Affen und Schlange" erhält dagegen seine Unruhe nicht durch mobile Elemente sondern durch den Kontrast zwischen massiven, vergitternden und verschwimmenden Formen. Die rote Blatthecke, die auch auf dem "Wasserfall" zu finden ist, und der herzblättrige Busch stehen gegen die Silhouettenmuster der fiederblättrigen Bäume und gegen die hellen, undeutlichen Formen der hohen Kakteen und Palmwipfel.

Die Bilder "Pferd von einem Jaguar angefallen" und "Frau mit Schirm im Urwald" gehören dem kreiförmig zentrierten Typus der Affenbilder von 1908 und 1909 zu. Die Pflanzenformen übertreffen an Monumentalität die des "Traums" und des "Wasserfalls".

Auf dem Bild mit der rotgekleideten Dame ist die verzahnte Zweigzone des anderen Frauenbildes in riesige, bedrängende Körper von Herz-, Bananen- und querschneidenden Farnblättern umgesetzt. Das massive Dickicht von Schilf, Farn, Laub und Zwergpalmen ist ins Wanken nach links gebracht. Dagegen gleichen sich die Pflanzenneigungen des vergleichbaren thematischen Bildes gegenseitig aus.

Der "Kampf zwischen Pferd und Jaguar" zeigt Strukturen, die sich hermetisch schließend auf die Mitte zu sammeln. Riesige Schlangendarms eines im Stamm nicht sichtbar stehenden und eines waagrecht gestürzten Farnbaumes greifen ineinander und bilden die Form eines mächtigen Winkels. Eingesperrt zwischen diesem, das entsprechende Motiv des Tigerbildes von 1908 dramatisierenden Gitter, den fleischigen Formen des kippenden Gummibaums und der schlangenartigen Palme drängen sich Farne, Seerosenblätter, eine hohe dreiblättrige Zwergpalme und fiederblättrige Bäume. Selbst das Schilf und die beiden Agaven des Vordergrunds sind in die stachelige, haltlose Struktur verstrickt.

Die auf den Bildern der Spätstufe erreichte bedrängende Verdichtung wird von Prachtmotiven akzentuiert und rhythmisiert.

Dem Affenbild von 1908 geben die vereinzelt eingelassenen Orangen eine von links oben nach unten laufende Spur. Diese veranschaulicht das Fallen der schweren Früchte wie auch den Untergang der roten, "Orangen ähnlichen" Sonne und dynamisiert die äußerst bewegte Dingstruktur zusätzlich.

Auf dem "Orangenwald" repräsentieren die Orangen nur die Fruchtbarkeit des Waldes, - das Bewegungsmoment ist nicht gestaltet -, und heben die Tiere hervor. Der einzelne Affe wird durch eine Orange betont, der Waschbär durch eine Dreieckfolge von sechs Orangen eingeschlossen und das Affenpaar durch eine einzelne vorgelegte Frucht und einen kleinen Orangenweig in halber Höhe zentriert. Auf dem späteren Bild Vollards variiert Rousseau das Motiv der fallenden Orangen. Losgelöst, "springend" begleiten diese den Bogen der herabturnenden Affen und erklären die Rückenlage des im Schilf versteckten Affen als spielerischen Fall. Dagegen markiert die einzelne Orange den festen Ort des grauen Affen. Verselbständigt ist das Fruchtmotiv auf den Bildern der "spazierenden Frau" und des "Traums".

Die Blumen bilden entsprechende Folgen.

Während die hellfarbenen Hyazinthen auf den Kompositionen der "Orangen-essenden Affen", der "Affen mit Raubvogel" und der "Spielenden Affen" stabilisierende Vertikalakzente wie auf den früheren Bildern stellen, führen die Blumenreihen verknäppte oder gedehnte Bewegungszüge durch. Kleine radial ausstrahlende Blütengruppen findet man auf den Bildern "Affe mit Raubvogel", "Hell gekleidete Dame im Urwald" und "Affen mit Orangen", wo sie den Falltendenzen in der Vegetation gleich- oder gegenläufig entsprechen. Die Seerosen-Reihen auf dem Neger-Bild und dem "Traum" geben eine mittlere Höhe an, binden das Vegetationsensemble kettenförmig zusammen, verstärken die Schräglagen und konstituieren einen Schwingungsablauf nach rechts. Die unterteilte und in den Höhenlagen versetzte Blütenreihe, die bei den Bildern "Affe und Indianer" und "Affen und Schlange" gegeben ist, variiert die Funktion der zählbaren Stau-

dengruppen und der roten Hecken, nämlich - die Vegetation in Abschnitten zu gruppieren und sprunghaft zu senken oder zu heben.

Im Gegensatz zu der expansiven Dingstruktur der Vegetation, in die die Himmelskörper gespannt einbezogen werden, sind die figuralen Motive mit Ausnahme der Yadwigha in ihrer Vollständigkeit sehr reduziert.

Rousseau bevorzugt wie schon bei den "Fröhlichen Komödianten" und der "Schlangenbeschwörerin" dunkle, schattenhafte Gestalten. Dies ist zu sehen an den Negern der "Bananenernte", des "Wasserfalls" und des Neger-Jaguar-Bildes, an dem Zauberer des "Traums", dem Gorilla des Kampfbildes, den großen Affen auf dem Bild mit der Schlange, den in den Bäumen sitzenden Tieren des "Orangenwaldes" und an den Affen der beiden ersten Bilder der Spätphase.

Alle diese Gestalten tauchen unheimlich und schemenhaft auf. Andere Möglichkeiten sind die Deformation wie bei der Löwin des "Traums", die winkelförmige Brechung, - prägnant gestaltet auf den Szenen mit "Indianer" und "Pferd" -, oder die massiv-große Fügung von Keulenformen bei den frei ansichtigen Affen.

Bezeichnend ist für die Steigerung des Wesentlichen, daß Rousseau die zentrale Position des Figuralen intensiviert und den orientierenden breiten figuralen Zug, vorgebildet auf der "Schlangenbeschwörerin", akzentuiert ausrichtet. Dies sei jedoch unter dem Aspekt des Bildraumes behandelt.

Ergebnis zur Dingstruktur

Während sich Rousseau bis 1907 um die Formung fest stehender oder schwer hängender, in sich geschlossener und geometrisierter Gegenstände bemühte, ordnet er in der Spätphase diese jetzt gesteigerten Bilddinge irritierenden Bewegungsrichtungen unter. Bezeichnend ist, daß die Rasterstrukturen

gehäuft auftreten. Die labyrinthische Form der frühen Stufe ist zur eindeutigen Anschauung und zum gewollten System geworden. Denn Rousseau verändert laufend Charaktere und Positionen und operiert zugleich mit gefügten und erkennbaren Elementgruppierungen.

Für die Raumauffassung gilt entsprechendes. Man findet weder den einfach abrollenden Breitenduktus der frühen Bilder noch die klare und strenge Tiefenstaffelung der Bilder von 1906 und 1907.

3.3.2. Der Bildraum als gedrängtes oder gedehntes Spannungsfeld

Ebenso wenig wie für die mittlere Stufe gilt hier Shatucks Bestimmung zur tropischen Komposition, daß jedes Blatt einem Ruheplatz in der vordersten Ebene ausschließlich zustrebe¹²¹⁾. Die häufigen Hinweise des gleichen Autors auf Dichte und Versteckcharakter sind nur möglich, weil die Gegenstände durch Dinglichkeit und Überdeckung zu platzgreifenden Erscheinungen werden. Zwar erwecken die vielen Strukturtypen den Eindruck eines wie Vallier ihn genannt hat, irrationalen Raumes¹²²⁾, aber Gruppierung und Anordnung wie Kontraste und Richtungen lassen die Intention Rousseaus erkennen, den Raum als dynamisch wachsenden Ort zu konstituieren, getragen von der Existenz und der Bewegung der Dinge.

Rousseau gibt mit Ausnahme der einfach gegliederten "Bananenernte" viele Schichten an, die in sich gebrochen und verschoben sein können. Die klarste Formung betrifft den Vordergrund. Die beiden ersten "Affenbilder", die exotische Landschaft mit "Affen und Indianer" und der "Traum" variieren den Schrankentypus der "Schlangenbeschwörerin". Scharfkantige, flächige Stauden, auf den beiden letzteren Bildern vermehrt um kubische Formen, steigen aus der Graszone oder ohne Standlinie in ganzer Bildbreite unmittelbar vor dem Betrachter auf. Sie rahmen die Szene, grenzen sie ab gegen die äußere Wirklichkeit

und fixieren den nahesten Ort, hinter dem sich die Landschaft zurückordnen muß.

Die Bilder des "Orangenwalds", des "angegriffenen Negers", der "spielenden Affen", der "Dame" und des "angefallenen Pferdes" nehmen die Konzeption der Schilfschrankenbilder, vorgeformt auf den "Kundschaftern", wieder auf, allerdings mehr bewegt mittels des Höhenwechsels und der Abwinklungen. Wird hier der Begrenzungscharakter zugunsten des expansiven, förmlich über den Bildrand weiterdringenden Wachstums abgeschwächt, - der Stand der Pflanzen ist bodenlos -, so liegen die Szenen der "hell gekleideten Dame" und des "Wasserfalls" in Nachfolge des Löwenbildes von 1905 völlig offen da.

Hinter der Schranke oder der offenen Zone schichten sich andere Zonen.

Auf dem "Orangenwald" leiten die gedrängt gestaffelten Bäume so unmittelbar in den Hintergrund der Gummibaum-Wand über, daß der Eindruck einer abgegrenzten Vordergrundkulisse entsteht. Das "Indianerbild" mit der einfachen Vertikalprojektion der hohen Blumen auf die Hintergrundfolie ist hier auch zu nennen. In Nachfolge der Konzeption der "Schlangenbeschwörerin" schieben sich auf den beiden Frauenbildern Dickichtpflanzen und Bäume, auf dem etwas starrerem Bild ergänzt durch Schilfhütten, eng gepreßt hintereinander. Die gestaffelten Bäume übernehmen nicht mehr wie bei dem "Mahl des Löwen" die Tiefenführung, sondern konzentrieren das Bild auf den Mittelgrund und die überragende Höhe. Die Fernwerte der Hütten und des Himmels werden verriegelt. Größte Blattformen drängen Übergewichtig nach vorne.

Ist auf allen genannten Bildern, auch der "Bananenernte", die Nachwirkung der Engraum-Konzeption von "Kampf zwischen Tiger und Büffel" schon spürbar, so werden die Zonen auf den übrigen Bildern nicht mehr nur gedrängt angeordnet, sondern auch mittels ausgreifender Richtungen dynamisiert.

"Affen mit Orangen" kombiniert die enge Parallelschichtung von

Schilfschranke, Bäumen, rotblühender Rispenhecke und Farben mit der sich nähernden Bewegung von links hinten nach rechts vorne. Der eindeutige Schrägzug, der die starre Ver- spannung von "Überrascht !" aktivierte und die einfache Brei- tung des "Hungrigen Löwen" aufhob, begegnet wieder in dem Verhältnis der Bäume, der Blumen und der gerichteten Abfolge fallender Orangen.

Das Bild "Affen und Schlange" wird in seiner Breitenschich- tung von roter, weißblühender Hecke, gruppierten orangenfar- benen Blumen und Bäumen verräumlicht, indem der massive Busch die Fernwerte nach vorne zieht. Dieses Bild entspricht mit der Einfügung illusionistisch erscheinender Formen, die sich bis in den partiell geöffneten Vordergrund fort- setzen, der Flußlandschaft der "Schlangenbeschwörerin". Das einzige Mal bei den späten Bildern bringt Rousseau in die Stil- konzeption des aus Details gebildeten Aufbaus mit entsprechend isoliert dargestellten Einzelobjekten an einigen Stellen ein anderes Darstellungsprinzip ein.

Entgegen dem vorangegangenen Affenbild besteht ein größerer Zug aus der Tiefe, denn die Bewegung von rechts hinten nach links vorne verunklart die Breitenanordnung.

Während die durch zirkulierende Grundzüge sich auszeichnende Konzeption der beiden früheren Affenbilder und des Kampfbil- des mit "Pferd und Jaguar" offene Dynamik besitzen, kombinie- ren die Breitkompositionen des "Sonnenuntergangs" und des "Traums" Bewegung und stabilisierende Schichtung.

Viele Breitenzonen fächern die letzteren Bilder auf. - Hinter der Vordergrundschränke, die auf dem "Sonnenuntergang" zur Mit- te hin einsinkt, legen sich breite Bänder aus Farn, Seerosen und Waldesdickicht übereinander.

Gemeinsam ist den beiden Bildern die aufsichtige Orientierung für den Betrachterblick, denn die Aufstockung verläuft nicht kontinuierlich wie auf der "Schlangenbeschwörerin" oder den "Fröhlichen Komödianten". Die Zone hinter der niedrigen Schranke sinkt tief ein, betont durch Kurvierung und Schwingung

nach rechts. Gegen diese Eintiefung nach unten heben sich leicht die schwingenden Reihen der Blumen, die durch Wechsel und leuchtende Farbigkeit den verzahnten Waldgrund klar zurückordnen.

Trotz der dunkelgrünen, wandartig schließenden Hintergrundsfolie, die sich auf dem "Sonnenuntergang" verselbständigt, und trotz der gereihten Baumachsen kommt der Flächencharakter, wie er die "Kundschafter" kennzeichnete, nicht zum Tragen.

Rousseau gestaltet vielfältige, räumliche Beziehungen. Auf dem "Sonnenuntergang" verläuft die Bewegung zum einen wie bei den "Affen mit Orangen" von links hinten nach rechts vorne. Das hier Besprochene gilt auch für den "Traum". Die Blumen folgen der Tendenz in ihrem Neigungswinkel. Die verriegelnden Pflanzen vorne wachsen an und kulminieren in dem, auf "Überrascht" vorgeprägten rechten Eckakzent der hohen Staude. Die Himmelskörper, Sonne oder Mond, sind auf die gleiche Seite gerückt, wobei diese Position für die Sonne nur mittels des Gummibaum-Wipfels suggeriert ist ¹²³).

Eine gegenläufige Bewegung verläuft auf dem "Sonnenuntergang" nach links hinten über die Staude, die Farnschrägen und die Neigung der Kakteen und Blumen. Mittels dieser Bezugslinie baut sich der platzgreifende Raum gewaltsam auf. Räumlichkeit entsteht hier analog dem "Tigerbild" von 1908 durch die Aufhebung des Gleichmaßes und des Gleichgewichts. Der gleiche, wenn auch nicht so kräftige, rückführende und verschränkende Zug kennzeichnet den "Traum". Eckstaude, Blumen und Diagonalanordnung der Tiere bilden diesen von rechts unten nach links oben aufsteigenden Zug. Diese beiden Bilder sind repräsentative Beispiele, wie Rousseau das strenge Staffelungsprinzip der "Schlangenbeschwörerin" in Vielfalt und Dynamik umsetzt, wobei er inmitten dichten Wachstums Entfernung und Näherung festlegt.

Die auf Zirkulation beruhenden Konzeptionen hingegen verzichten auf die Organisation der Distanzen zugunsten der bedrängenden Bewegung.

Sie verarbeiten eindeutig das ehemals neugebrachte Moment des Vorbildes "Kampf zwischen Tiger und Büffel" und lassen keinen wesentlichen Zusammenhang mehr mit der Raumauffassung der mittleren Stufe erkennen.

Vallier stellt für die "Orangen-essenden Affen" von 1908 die Nähe zu den "Fröhlichen Komödianten" fest. Ich habe bereits bei der Analyse der Dingstruktur auf die Unterschiede hingewiesen. Während die "Fröhlichen Komödianten" durch Strukturfelder klar aufgegliedert sind, überkreuzen sich hier Einzelmotive, stark vergrößert und in enger Abfolge. Die Farne schwingen weit auseinander und die Zweigschrägen durchdringen unübersichtlich einander. Das kreisende Zentrum liegt in der Verknüpfung der Zweige und Farne. Die dichte Rückwand des Wedels konzentriert zusätzlich.

Trotz der Komplexität, die am ehesten den Vergleich mit dem "Hungrigen Löwen" zuläßt, ist jedoch typisch für die Differenziertheit der Spätstufe ein Bewegungszug gegeben. Zwischen den stabilen, flankierenden Räumen verläuft der Zug über Orangenfolge und sich biegene Zweige abwärts und wird von den am Boden sitzenden Affen und den großen Farnblättern aufgefangen. Zick-Zack-artiges Ineinandergreifen von Zweigen und Farnen suggeriert zusammen mit der Fülle der Früchte heftige Bewegung im Dickicht. Charakteristisch für diese dynamische Auffassung ist, daß die rote Sonne gegenüber dem gleichen Motiv des "Löwenbildes" von 1905 und dem entfernten Mond des Löwenbildes 1907 fest in die fallende Bewegung wie eine große Orange eingespannt ist. Die gleiche Integration ist auf dem "Neger"- und dem "Indianerbild" zu beobachten, wo die rote Kreisfläche dem Wipfel zugeordnet ist und ihre Widerspiegelung in den roten Kakteenblüten wie dem Inkarnat des Indianers wiederfindet. Das "Affenbild" von 1909, "Affen mit Raubvogel" akzentuiert ebenso die eindeutige Bewegung trotz Vordergrundsschranke, Blumengruppe und einfacherer Struktur. Der fallende Blattzweig mit dem "eingerissenen Loch im Urwald" macht das schwere Gewicht zum Wesensmoment des Bildes.

Das Bild "Pferd angegriffen von einem Jaguar" verkörpert das beste Beispiel für Zentrierung. Zum einen fehlen die Reihungsmotive, zum anderen sind die Bildseiten gleich monumental betont. Der riesige Farnbaum links greift mit den gedehnten schlangenförmigen Blättern wie den Zinken eines Rechens in die Bildmitte und sperrt die übrigen Pflanzen ein. Die Form ist mächtiger und platzgreifender als die des "Tigerbildes" von 1908. Die konfrontierten Formen der fleischigen Palme und des auf dem "Sonnenuntergang" vorgebildeten Gummibaum-Wipfels verdichten massiv die rechte Seite. Sie verstärken den in den Schilfhütten und der Tiergruppe fixierten Drehmoment. Dies bisher statische Form des Gummibaums ist hier leicht in in scheinbar herausschleudernde Bewegung gebracht. Kein Bild der letzten Jahre ist besser geeignet, die hochentwickelte, unnaive Gestaltungsfähigkeit Rousseaus zu dokumentieren, als diese in die Mitte führende Konzeption des "Pferdebildes". Die Teile greifen unlösbar ineinander. Das Geschehen ist nun intensiviert.

Das Ergebnis ist ein überraschender Bewegtheitsmoment, der an einen figuralen Ort gebunden ist. Vegetationsmotive - und Züge stehen in Beziehung zu diesem Ort. Das figurale Geschehen existiert nicht selbständig im Kontext wie auf Bildern der Anfangsstufe und noch 1906 bei den "Fröhlichen Komödianten" und beruht nicht wie 1907 auf der Zwischenphase der Bewegungsverhaltung.

3.3.3. Das zentrierte Geschehen

Pferd und Jaguar sind in das Zentrum gesetzt, als Fernform verkleinert und in der Vollständigkeit fragmentiert. Von dem durch die Farnblätter spitz bezeichneten Brennpunkt des frontalen Pferdekopfes streben winkelförmig und sperrig die Vorderbeine ab. Diese beschreiben mit dem verknappten Bogen des Jaguarkörpers eine kreisende, tanzerde Bewegung, die sich im einsperrenden Kontext widerspiegelt. Charakteristisch für den noch nicht abgeschlossenen Vorgang, der auf dem Bild mit "Tiger und

Büffel " immerhin schon gegeben war, ist die Verkürzung der Tiere auf eine monströse, insektenartige, kippende Gesamtgestalt. Der zeitliche Abstand zu der geometrisierten Gruppe der "Löwenmahlzeit" wird deutlich.

Während das Pferd als Beutetier von der Umgebung anschaulich erdrückt wird, kommt die Kampfsituation von Neger und Jaguar auf dem "Sonnenuntergang" im Lautlosen zum Ausdruck. Eingelassen in die zaunartige Vergitterung der Farnzone und von Schilfrohren des Vordergrunds gezielt fixiert, kippt die Gruppe in präziser Schräge mit der Kakteenwand und einigen Seerosen nach links. Sie variiert den Tanzcharakter der Pferd-Jaguar-Gruppe. Neger und Tier stehen ohne Gleichgewicht und verschränken sich zu einer Gestalt mittels gleichgerichteter Projektion des Jaguars auf die Schattenfigur und mittels winklig geschlossener Gliedmaßen. - Der Kampf ist noch im Gange, denn Mensch und Tier halten sich umklammert, wobei der aufgerichtete Jaguar mit der Pfote den Neger am Arm packt, und der Neger dem Tier, kaum sichtbar, ein Messer in den Rücken stößt. Allerdings ist analog dem "Pferdebild" das Opfer gekennzeichnet durch seine schattenhafte Körperlosigkeit, die kreisende umlaufende Bewegung von Schilfbögen und Agave und das Motiv der roten, untergehenden Sonne. Diese "spiegelt" sich wie 1905 in der Vegetation, hier in den Kakteenblüten wider. Hat diese Auffassung mit dem "Pferdebild" gemeinsam, daß der Urwald das Geschehen aktiv verstärkt, so ist der räumliche Ort anders gebildet.

Dort festgehalten, schwankt die Gruppe hier zwischen Nähe und Ferne. Sie ist durch die zugreifenden Schilfrohre und die Rotakzente genähert. Sie ist in die Ferne gerückt durch die schräg eingestellte Agave, durch das Größenverhältnis zwischen Eckstaude und kleineren Kakteen und durch die Ra-geformen der Pflanzen und Bäume. In Rückgriff auf das Motiv der "Schlangenbeschwörerin" setzt Rousseau hier die Silhouettenfigur ein, die als ferne und passive Form in die Kakteenwand zurücksinkt.

Das Kampfgeschehen zwischen "Indianer und Gorilla" ist ent-

sprechend, aber schematischer dargestellt. Zwar ist die Gruppe ähnlich wie auf dem vorhergehenden Bild aufgefaßt, denn unter dem Druck des mächtigen Affen knickt der sich mit Speeren stemmende Indianer in Knieen und Körper ein und deutet bereits den Sturz nach links an. die Umgebung mit den hohen Pflanzen, Blumen und Schilfhütten steht jedoch unberührt, nur mittels der aggressiven Verzahnungsstruktur und der Akzente von Sonne und Wipfelschräge auf das Ereignis hinweisend. Trotz der Unberührtheit trägt der Urwald nicht den paradiesischen fernen Charakter des Löwenbildes von 1907, denn er greift mit den Vordergrundpflanzen in die Gruppe ein, beengt ihren Ort und betont ihre verschwindende Kleinheit.

Verglichen mit den Kampfbildern der frühen und mittleren Stufe ist in den letzten Jahren die Schilderung des Geschehens differenzierter und unmittelbarer. Der Handlungsmoment, der 1905 vereinzelt mit dem kubischen Blattzweig, 1907 und 1908 in einzelnen Akzentgruppen auftaucht, ist nun zum bedrohlichen Charakter des gesamten Waldes geworden. Fand der Kampf zunächst in schöner, dann paradiesisch geordneter Natur statt, - nur die Vegetation von "Überrascht" reflektierte die Wildheit des Tigers partiell -, so wird in den letzten Bildern dieser Kontrast aufgehoben. Im Unterschied zu dem Bild "Kampf zwischen Tiger und Büffel" von 1908, das noch auf der rechten Bildseite einen Teil vorrangig schöner Natur enthält, weist der nun tatsächlich zu wilder Natur gewordene Urwald auf das blutige zwangsläufige Geschehen hin. Bezeichnend ist, daß die untergehende rote Sonne, die in Wolken und Blattzweig des Löwenbildes von 1905 nur ihre leichte, kaum wahrnehmbare Widerspiegelung fand, auf den Bildern mit Neger und Indianer zum konkreten Todessymbol wird. Die Grausamkeit des Lebenskampfes nimmt zu und ist für Rousseau ebenso faktisch wie die lebendige Fülle des Wachstums. Die kindhafte Aufforderung zum Mitleiden, die 1905 mit der weinenden Antilope gegeben war, besteht nicht mehr. Jagdtier und Beute

sind ohne Herauswendung verklammert. Selbst das uns frontal anblickende Gesicht des Pferdes demonstriert nur die Kampfphase. Shattucks Beschreibung dessen, was Realität der exotischen Landschaft sei, trifft hier erst zu:

" Innerhalb ihrer Grenzen haben die Landschaft, das wilde Tier und das menschliche Wesen teil an einem einzigen Leben. Dieses Leben kann als die alles in sich saugende Nähe der Natur betrachtet werden." (S. 96)

Die Handlung der Affenbilder ist konzentriert gefaßt als Entsprechung von üppiger Vegetation und spielender Bewegung der Tiere. War die Darstellung der "Fröhlichen Komödianten" befremdend, weil durch die Gegenstände und das unheimliche Motiv des dunklen Affen rätselhaft, so repräsentieren diese Bilder den Gegenpol zur Kampfthematik.

"Orangen-essende Affen", "Affen im Orangenwald" und Affen mit Orangen" sind durch versteckte, einzeln oder aneinander geschmiegt sitzende oder turnende Affen, die Orangen pflücken, essen und aus den Bäumen schütteln, charakterisiert. Die zirkulierende oder gedrängte Bewegung der Vegetation und der Fall oder die Verteilung der Früchte verstärken das Spielmotiv der Affengemeinschaften. Allerdings bleibt auf dem Bild von 1908 die Anwesenheit des isolierten, ohne Frucht befindlichen Affen seltsam. Die Gruppen sind gestaltet als gedrängte Abwärtsfolge 1908, als zentrales Pärchen auf dem "Orangenwald", das das Zärtlichkeitsmotiv von 1906 steigert, und als schwingende kettenförmige Reihe. Die befremdenden Ausnahmen sind die Bilder "Affen mit Raubvogel" und "Affen mit Schlange". Auf dem ersteren dominiert das dramatische Motiv des fallenden Zweiges. Auf dem letzteren befremden trotz der fröhlich herabturhenden Gibbons die unheimlichen Motive des grau-schwarzen Gibbon, des menschenähnlich sitzenden Orang-Utans und der um einen Baum geschlungenen züngelnden Schlange. Eine Kampfsituation deutet sich an zwischen den an dem kleinen Wasser angelnden und fischenden beiden Affen und der angreifenden Schlange. Diese besondere Thematisierung der Zwietracht bleibt in der Reihe der Affenbilder nahezu einmalig¹²⁴⁾.

Die Frage, ob nicht auch in den Affenbildern ein unfriedlicher Gehalt figuriert sein kann, bleibt bestehen, zumal Bilder ohne Ereignis wie die "Bananenernte" und die beiden Frauendarstellungen Bedrohung enthalten. Hinter den Bananenbündel tragenden Eingeborenen der "Bananenernte" klappen die riesigen Bäume gegeneinander und auf den letztgenannten Bildern dringen die hohen Bodenpflanzen auf die in der Mode der Belle Epoque gekleideten Frauen ein. Ganz deutlich wird bei diesen die Thematik der Angst, wenn man sich an das frühe Bild erinnert, das eine spazierengehende rot gekleidete Frau unter riesigen Bäumen verharrend zeigt¹²⁵⁾.

Für das Moment des Schrecklichen in diesen Urwaldlandschaften wie vielleicht auch in den augenscheinlich friedlichen Affenbildern spricht die Doppeldeutigkeit des "Traums", der der "Schlangenbeschwörerin" und der "Schlafenden Zigeunerin" nahesteht.

Zum Ereignis wird hier die Existenz des Urwalds selbst. Auf ihrem Sofa liegend und abgegrenzt durch die schwingende Blumenreihe, zeigt Yawigha demonstrativ auf den Beschwörer, der wilde und harmlose Tiere friedlich um sich versammelt. Wie 1907 ist die Friedens- und Paradiesesstimmung mit dem unheimlichen Wartezustand verbunden.

Der Friedensmoment konstituiert sich in dem beruhigenden Licht, dem Angehaltensein der Tiere, - vor allem dem Beeinander von Löwinen und Zauberer -, und in der Absonderung der Träumenden. Der unheimliche Charakter entsteht durch die Bodenlosigkeit des Dickichts, die Düsternis, das überraschende Auftauchen der Tiere und die Versetzung der Frau in ihre Traumwirklichkeit. Der Traum vom befriedeten Urwald wird zwar als Vorstellungsbild aufgerufen, aber die Trennung der beiden Realitätsebenen ist nicht eindeutig fixiert. Die Reihe der Blumen ist durchlässig. Der Diagonalzug der Tiere führt nahe an der Yawigha vorbei. Während die Schlange bereits in dem Dickicht der Träumenden lauert, sind die Löwinen durch die Blumen zurückgeordnet. Doch in deren Position und Blick-

richtung kommt die Wildheit zum Ausdruck, die in den Lebenskampfbildern tatsächlich ist. Wie auf dem Bild mit der "Schlafenden Zigeunerin" wird der Traum zur platzgreifenden eigentlichen Realität, die mit ihren Gefahren auf die Träumende wartet.

Mit "Der Traum" deutet Rousseau einmalig den Stellenwert seiner Urwaldthematik, die ihn über zwanzig Jahre hin beschäftigt hat. Der Urwald ist für ihn der Traum von einem fremden Ort, an dem trotz schöner Natur der Frieden nicht möglich ist und nur für einen Wartezustand beschworen werden kann. Mit dieser Anschauung vom verlorenen Paradies entfällt endgültig die Einordnung Rousseaus als eines fabulierenden, kindlich-naiven Malers. Denn gegenüber dem Glauben an das Wunderbare, das das Beisammensein von Löwe und Zigeunerin unerklärbar läßt, stellt Rousseau mit dem "Traum" direkt, mit den anderen Darstellungen indirekt, diesen Glauben in Frage. Bezeichnend ist es deshalb, daß Rousseau während und nach der Synthese "Traum" so bedrängende Bilder wie die Kämpfe zwischen Neger und Jaguar und zwischen Pferd und Jaguar malen konnte und eine so seltsame Thematik wie die der Affen mit Schlange gestaltet hat.

3.4. Ergebnisse

Das Wesentlichste ist bereits in der Definition des exotischen Stils gesagt. Deshalb fasse ich mich hier kurz. Im Gegensatz zu der Theorie vom Handwerker Rousseau, der nur seine Technik entwickle und in seiner unbewußten Intention statisch bleibe, muß man von der Vervollkommnung der Mittel und der zunehmenden Klärung der spezifischen Anschauung sprechen. Nach einer Anfangszeit der versuchten Gegenstandsaneignung, in der der additive Detailcharakter über die Bildkonzeption dominiert und die Urwaldthematik noch Überraschend und unklar veranschaulicht ist, - sogenannte Ungeschicklichkeiten sind weder verdeckt noch eliminiert -, kommt Rousseau

zur Straffheit der monumentalen Komposition und zur klaren Bestimmung des Urwalds als Sehnsuchtsmotiv. Hier, in der mittleren Zeit der Bildreihe tritt an die Stelle der weitläufigen Schilderung einer Begebenheit das konzentrierte Symbol eines unfriedlichen und zu beschwörenden Paradieses.

Hier erarbeitet Rousseau den kubischen Gegenstand, die Raumeintiefung und das endgültig gesetzte Bildfeld. Ungeschicklichkeiten gewinnen den Anspruch gewollter Form.

Gegen Balance, Strenge und Bewegungsverhaltung dieser Zeit gestaltet Rousseau in den letzten Jahren unter partiellem Rückgriff auf die nicht voll verwirklichten Absichten der Anfangsstufe die Anschauung von wucherndem Wachstum und ausweglosem Sterben. Die Strenge wird abgelöst durch stark ausgreifende Bewegung, wobei die 1905 vorgeprägte fallende und belastende Tendenz zum vorrangigen Mittel wird. Der Raum des Urwalds ist kein abgeschirmter Fernraum mehr, sondern existiert als bedrängende Wirklichkeit. Die dynamische Verschlingung ist Prinzip der Bilder. Man begegnet nun Rousseaus eindeutiger Interpretation seiner Friedens- und Bedrohungssymbolik. Er bildet die klare Synthese, daß der Frieden nur scheinbar, die drohende Vernichtung jedoch tatsächlich sei.

Cooper und Shattuck haben die Urwaldlandschaften, mit wenigen Ausnahmen, als mechanisch durchgeführte und sich wiederholende Bilder abgetan¹²⁶⁾. Dem ist entgegenzuhalten, daß Mittel und Anschauung prägnant ineinander greifen. Jedes Bild ist in seinen Möglichkeiten gestaltet. Selbst die qualitativ geringeren sogenannten "Studien" sind nicht nur schematisch¹²⁷⁾.

Es stellt sich jedoch ein Problem, das dem der Wiederholbarkeit ähnlich ist. Roch Grey und andere sprechen von raffiniertester Gestaltung, um Rousseaus Fähigkeiten hervorzuheben. Nun verselbständigt sich zwar bei Rousseau die Gestaltung der exotischen Landschaften nicht zur Manier, weil Mittel und Inhalt einander verstärken, aber er gelangt, - ersichtlich an den späten Bildern, vor allem an dem demonstrativen Konzept von "Rêve" -, an die Grenze des Wunderbaren. Mit seinen inten-

sivierten Fähigkeiten vermittelt er prägnant das Geschehen, das nun die zauberhafte, unerklärliche und verschlossene Fremdheit der Bilder wie "Karnevalsabend" und "Die schlafende Zigeunerin" verliert. Trotz der immensen Verdichtung zur Wirklichkeit existiert der visionäre Charakter nicht mehr in dem Maße. Das Geheimnis ist darstellbar geworden.

3. KAPITEL

Gestaltungsprinzipien im Gesamtwerk

Die vielfache Variation der Urwaldthematik schien geeignet, die Kritik zu belegen, daß Rousseau entgegen dem allgemeinen Verständnis nicht als naiver Maler zu gelten habe. An den Bildern konnte ich nachweisen, daß die "maladresse"¹⁾ nur zweitrangiges Kriterium sein darf, da Gestaltungsintensität, Deutung, konzeptionelles Denken und reiche formale Handhabung existieren. An einem Gegenstand entwickelt Rousseau Anschauung und Darstellungsvermögen, wobei er Mängel zunehmend verdeckt oder in die Gestaltung integriert.

Frage ist, ob die Reihe der exotischen Landschaften in Gehalt und Systembildung einen Sonderfall im Rousseauschen Werk bildet oder für eine allgemeine Gestaltungstendenz im Werk exemplarisch ist. Dieses Problem soll unter den Aspekten der Entwicklung, des Stilwillens und der Themenwahl an ausgewählten Werkbeispielen untersucht werden.

Der erste Aspekt muß vereinfacht bearbeitet werden, da die Detailprobleme zu differenziert sind. Unter Stilwillen verstehe ich Rousseaus Art der Umformung von bereits Gegebenem oder Gestaltetem. Hier sind das Verhältnis der Studie zum Bild, die Variation von Komposition und das Verarbeiten von Vorlagen zu betrachten. Der dritte Aspekt betrifft am direktesten die Frage nach dem Stellenwert der Urwaldbilder, denn hier untersuche ich, ob Rousseau in Gattungen gestaltet hat, indem er un-

terschiedliche Bildthemen in unterschiedlicher Form verwirklichte.

1. Das Problem der Entwicklung

Dieses wichtige Problem wurde schon im ersten Kapitel und im zweiten und dritten Abschnitt des zweiten Kapitels angesprochen. Die Versuche, das Werk zu charakterisieren, dokumentieren zum ersten Mal das Bestreben, Rousseau aus seinem mystifizierten Sonderstatus zu "befreien" und ihn als arbeitenden Künstler zu nehmen. Wurden auch das Unternehmen D. C. Richs und vor allem der "Catalogue raisonné" der Dora Vallier heftig kritisiert²⁾, so ist nicht zu übersehen, daß mit diesen Arbeiten ein neues Stadium der Auseinandersetzung und der neutralen Beurteilung Rousseaus begonnen hat³⁾.

Die Reihe der Urwaldlandschaften vermittelt in besonders günstigem Maße den Rousseau, der auf der Grundlage schon gestalteter Lösungen sein Vorstellungs- und Darstellungsvermögen abwandelt und erweitert.

Trotzdem scheinen Shattucks Zweifel an einem allgemeinen Entwicklungsgang berechtigt⁴⁾. Die bisher bekannten Bilder sind sehr unterschiedlich in Qualität, Technik und Themen. Hingewiesen sei auf das Zuschreibungsproblem, das deutlich geworden ist mit der Publikation Roch Greys von 1943⁵⁾ und mit der Kritik, die Certigny an Valliers Einordnungsversuchen unternimmt⁶⁾. Schwerwiegender als der Einwand Shattucks, daß Datierung und Ausstellung der Bilder nicht unbedingt über die Zeit der Entstehung aussagen⁷⁾, ist die Tatsache, daß von den 134 ausgestellten Bildern viele verschollen und nicht oder falsch identifiziert worden sind⁸⁾.

Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht um die Katalogisierung gehen darf und kann, will ich mich nur mit der generellen Phasen-Abfolge im Werk beschäftigen.

Folgende Versuche herrschen in der Literatur vor. Rich unter-

teilt das Werk in die Abschnitte des volkstümlichen Stiles von 1880 bis 1885, der überleitenden und besondern Form von 1886 bis 1891, der mit gesteigerter Erfindung gepaarten Vereinfachung von 1892 bis 1897, der selbstbewußten Sicherheit von 1898 bis 1906 und des monumentalen Ausdrucks in den letzten drei Lebensjahren⁹⁾.

An Richs Konzeption ist einzuwenden, daß er die Einteilung zu exakt setzt und die Kriterien zu undeutlich formuliert. Cooper nimmt wie Rich eine volkskünstlerhafte Anfangsstufe an, vermeidet jedoch weiterhin die nähere Einteilung. Für die Zeit nach 1890 seien Erweiterung und Vereinfachung der Mittel charakteristisch. Die späteren Landschaften und Stadtbilder, - er nennt schon Bilder von 1895 -, zeigten die Übereinstimmung von Vision und Naturwiedergabe und eine poetische Empfindungsweise¹⁰⁾. Viel kürzer und allgemeiner, weil vor allem mit der Biographie beschäftigt, beschreibt Uhde 1948 eine gewisse Werkentwicklung. Er gliedert in die beiden Perioden verzichtender Einfachheit und gewonnener Komplexität, wobei er für die erste Periode das Porträt von Rousseaus Frau, die "Schlafende Zigeunerin" und das "Kind mit Hampelmann", für die Periode größerer Freiheit das einleitende Bild der "Schlangenbeschwörerin" und das erfüllende des "Traums" aufzählt. Das Bild mit der Zigeunerin beurteilt er wie die anderen Autoren als Höhepunkt des Werkes¹¹⁾.

Trotz größerer Offenheit als bei Rich ist dieser Vorschlag deshalb unbefriedigend, weil die beiden Perioden in ihrer zeitlichen Ausdehnung zu ungleich sind und das Kriterium der Einfachheit unerklärt bleibt. Immerhin besteht Übereinstimmung zwischen Rich und Uhde für die Beurteilung der letzten drei Jahre.

Shattuck spricht dem Rousseauschen Werk die Entwicklung ab. Er geht von Detailliertheit und Flächenhaftigkeit aus und sieht demgemäß im "Karnevalsabend" die Synthese des Stils, in der "Schlafenden Zigeunerin" die Vereinfachung auf Flächen

und in dem "Traum" die Arbeit mit Details. Die Paradoxie von Shattucks Anschauung liegt darin, daß er den frühen Höhepunkt des Werkes zum Beweis für eine nicht stattfindende Entwicklung nimmt. Zum einen muß Entwicklung als Folge von Problemen gesehen werden, zum anderen müssen die großartigen Gestaltungen nicht notwendigerweise am Ende des Werkes stehen¹²⁾.

Ebenso wie für Shattuck ist für Dora Vallier der "Karnevalsabend" das vollkommene, kaum mehr erreichte Kunstwerk. Im Gegensatz zu Shattuck bejaht sie jedoch eine interne Entwicklung des Werkes nach differenzierten Stufen. Sie löst den scheinbaren Widerspruch auf, indem sie Rousseaus Entwicklung als Zunahme künstlerischer Probleme begreift. Die Anfangsstufe zwischen 1885 und 1890 zeige deshalb vollendete Bilder wie das genannte oder "L'octroi" auf, weil hier intuitive Sicherheit bestehe, während spätere Bilder zum Teil stärkere Probleme und damit größeres Ungeschick enthielten. Aufgrund des Darstellungsproblems verhalte sich das figurale Motiv immer rückschrittlich zum vegetativen Motiv ebenso wie die Form zur Farbe. Wichtiger als die Unterteilung des Werkes in Beginn 1884 bis 1885, Anfänge 1885 bis 1890, Wendepunkt zum akademisch Flächigen um 1890 und freie Imagination ab 1904 ist die zweifache Beurteilung nach Form und Farbe¹³⁾. Schon früh nahm man als Argumente für Rousseaus Naivität und Triebhaftigkeit die spontane Fähigkeit der Farbfindung und das stagnierende Ungeschick in der Gegenstandsdarstellung, ohne gerade letzteres als sich Änderndes und Ausdruck des Lernprozesses zu erkennen¹⁴⁾.

Abschließend ist festzustellen: Trotz unterschiedlicher Gesichtspunkte und verschiedener Werkeinteilung stimmen die genannten Autoren¹⁵⁾ darin überein, daß die neunziger Jahre die Tendenz zur Vereinfachung des Stils brachten und daß die Spätstufe freier und poetisch reicher sei.

Die Entwicklung wird an Bildern dargelegt, die allgemein anerkannte Werke sind und insofern eine verbindliche Auswahl repräsentieren, als sie als Ausstellungsstücke das Öffentlichkeitsbedürfnis Rousseaus verkörpern.

1.1. Vor dem eigentlichen Debut Rousseaus im Jahr 1886

Schon seit Uhde gibt es die Vermutung, daß Rousseau sich vor der Ausstellung seiner ersten Bilder künstlerisch versucht haben müsse. Die Meisterschaft des "Karnevalsabends" wäre wohl anders nicht zu erklären.

In seiner Autobiographie von 1895 schreibt Rousseau:

" Er machte also erst 1885 seine ersten Schritte in der Kunst, nach mannigfachen Enttäuschungen, allein, mit keinem anderen Lehrmeister als der Natur und mit einigen Ratschlägen von Gérôme und Clément."

In einem Brief vom 19. Dezember 1907 an den Untersuchungsrichter bestätigt er diesen Zeitpunkt mit der Angabe seines damaligen Alters von vierzig Jahren¹⁶⁾.

Rousseaus Hinweise führen nur bedingt weiter, da er unter "den ersten Schritten" bereits sein erstes öffentliches Auftreten versteht und keine Auskunft über die eigentlichen privaten Anfänge gibt. 1885 stellt er zwei bisher verschollene Bilder "Sonnenuntergang" und "Italienischer Tanz" im Salon des Incohérents aus¹⁷⁾. Die Kopieerlaubnis, die Rousseau 1884 für die Arbeit in den staatlichen Museen erhält, zeigt jedoch an, daß er bereits eigenes vorzuweisen hatte¹⁸⁾.

Für die Art der frühen Versuche gibt es keine hinreichenden Anhaltspunkte. Anzunehmen sind vorrangig Zeichnungen, da Rousseau in seiner Autobiographie die bis dahin entstandene große Anzahl von 200 Zeichnungen nennt und bis 1902 immer wieder im Salon des Indépendants Zeichnungen ausgestellt hat¹⁹⁾.

Zwei frühe Bleistiftzeichnungen sind bekannt, die von Rousseau signiert, auf 1885 datiert und betitelt sind "Fluß-Szene, Quai d'Auteuil" und "Quai d'Auteuil"²⁰⁾. Charakteristisch sind die Unfestigkeit, - bewirkt durch die Leichtigkeit des Bleistifts und die vielen gegenläufigen Schräglinien -, die perspektivisch verzeichnete Ansicht und impressionistische spontane Wischstruktur. Rousseau gibt den Gegenstand und die Stimmung als Augenblickerscheinung. Es ist schwierig, auch unter Berücksichtigung des unterschiedlichen Mediums, hier Gemeinsamkeiten mit dem Bild "Karnevalsabend" festzustellen.

Eine Schlußfolgerung über den allgemeinen Charakter der frühen Versuche kann nicht gezogen werden, da das in der Struktur nahestehende Kriegsbild "La Bataille de Champigny" von Certigny dem Rousseau abgeschrieben wird und von Rosselet ganz andersartige, volkshuntschaft ornamentele und festgefügte Landschaften für 1879 und 1880 genannt werden²¹⁾.

Die frühen Ovalporträts Rousseaus und seiner ersten Frau, von Vallier auf 1884, von Rosselet auf 1887 datiert²²⁾, bestärken die Annahme, daß Rousseau zunächst an dem Schemata der Volkshunst gelernt hat. Daneben spielt allerdings, wie die Zeichnungen zeigten, die Naturbeobachtung die große Rolle, durch die Rousseau zum Maler der Bäume, der Landschaft und der Stadt Paris wird und auf die Probleme der perspektivischen Raumdarstellung stößt.

1.2. Die frühen Jahre von 1886 bis 1890

Ich nehme diese Zeitspanne von vier Jahren in Entsprechung zur Forschung an, die in den frühen neunziger Jahren den Wandel zu einem Neuen sieht. Vergleicht man das 1890 ausgestellte Selbstporträt "Moi-Même, Portrait-Paysage" mit dem Bild "Centenaire de l'Indépendance" von 1892²³⁾, so wird diese zeitliche Unterteilung einsichtig. Gegenüber dem letzteren, auch abgesehen von der anderen Thematik, weist das Selbstporträt eine ruhige Gesamtform und den einfachen Kontrast zwischen großen Flächen und kleinteiligem Musterwerk auf.

Den drei für die ersten Jahre des Werkes zu besprechenden Bildern "Soir de Carnaval", "Vue de l'Ile St. Louis" und "Moi-Même" sind folgende Merkmale gemeinsam²⁴⁾.

Ein hoher blauer Himmel steht über der kahlen Landschaft oder der Stadt Paris. Bei der Akzentuierung der Himmelsfläche vermeidet Rousseau die gleichmäßige oder symmetrische Aufteilung. So entsteht der Ausdruck der Ruhe oder der leichten Bewegung.

Der hochgerückte Vollmond und die drei kleinen Wolken des "Karnevalsabends" lassen den Himmel hoch und abgehoben von der Landschaft erscheinen. Auf dem Stadtbild suggeriert der tiefstehende Vollmond die Tiefendehnung des Himmels. Die großen Wolkenfetzen, die rote Sonne und der schwer gegen die Wolken aufsteigende Fesselballon machen den Himmel des Selbstporträts lastend und dynamisieren ihn.

Trotz der jeweiligen differenzierten Gestaltung sind die drei Bilder als Folge von Lösungen zu sehen, denn bis zur Porträt-Landschaft verräumlicht Rousseau zunehmend die Himmelsfläche, indem er Mond, Wolken oder Sonne in ihrer Funktion als Bildakzente steigert.

Entsprechendes gilt für die Auffassung der Stadt und der Landschaft. Die Entwicklung führt von der strengen Aufrichtung und dem Netzwerkmuster der Dinge zur Tiefenführung und gefügten Gesamterscheinung.

Der Aufbau der Landschaft des "Karnevalsabends" bleibt weitgehend an die Flächenachsen gebunden. Die hochragenden, schwarzen, kahlen Bäume vergittern das Land, das mit den mächtigen, lastenden, gebirgschaften Wolkenbänken zu einer Wand verschmilzt. Bodenstreifen und hoher Horizont verstärken den flächigen Charakter. Allerdings deutet sich schon Rousseaus in den Urwaldlandschaften tragendes Mittel an, anhand differenzierter Naturdetails ein gewisses Hintereinander zu suggerieren. - Dagegen ist die "Ansicht der Ile St. Louis" mit dem Seine-Quai als Bühne für Schiffsfrachten, Gebäude, Bäume und Zollbeamte tiefenräumlich-perspektivisch konzipiert. Für die wesentliche Mitwirkung einer fremden Hand in diesem Teil sprechen die Kraelur, die im Werk einmalige richtige Perspektive und Kleinteiligkeit sowie Verzeichnung auf der rechten Bildseite²⁵⁾.

Das Bild "Ich-Selbst, Porträt-Landschaft" zeigt zwar, daß Rousseau an der perspektivischen Darstellung von 1888 gelernt hat, daß sein vorrangiges Interesse jedoch Verhältnis und Schichtung der Gegenstände betrifft. Stärker als auf den beiden früheren Bildern wandelt er den Deutlichkeitsgrad der Dinge

ab. Die bunten Flaggen, bei denen Rot, Schwarz und Weiß vorherrschen, stehen als nähere, schärfere Formen vor der kleinteilig strukturierten Brücke, den weichen, nur schattierten Massen der Bäume, den kleinteilig befensterten Häusern und dem flächigen Kreuzlinienmuster des Eiffelturms. Zudem gibt Rousseau der Bildfläche nun die dynamisierende Drängung der Akzente, wie aus dem Mastengefüge und der Flaggenfolge zu erkennen ist.

Die drei Bilder zeigen, wie in der Himmelszone, im Landschaftlichen Entwicklungsschritte auf.

Nach der horizontalen, wandartigen Schichtung auf dem "Karnevalsabend", die nur durch Aufhellung und Zweigmuster verräumt wird, bemüht sich Rousseau um Tiefenführung und Abstände. Die Horizontlinie liegt nun tief und der Himmel greift ein in die untere Zone. Die stille Erscheinung des jeweiligen Landschaftsausschnittes wird von Akzenten und aktiven Beziehungen zusehens durchsetzt, sodaß im "Selbstporträt" das Gleichgewicht nicht mehr auf der Gleichwertigkeit sondern dem Verhältnis der Formen beruht.

Noch deutlicher wird die Entwicklung zu einem akzentuierten und spannungsreichen Bildgefüge an der figuralen Auffassung und der Beziehung der Figur zum Kontext.

Die Detaillierung der Kleider und Gesichter wie auch die im Umriß gefaßte Flächigkeit von Pierrot und Columbine des "Karnevalsabends" entspricht der kleinmustrigen Darstellung des Zweigwerks und übertrifft diese sogar noch, sodaß die Figuren fremd, isoliert und wie hinzu collagiert im Kontext erscheinen. Valliers Vermutung, es handle sich hier um die kopienhafte Übernahme eines Vorlagemotivs, ist deshalb nicht von der Hand zu weisen²⁶⁾. Rousseau hat wohl mit diesem Hilfsmittel die bleibenden Probleme der figuralen und perspektivischen Darstellung gelöst, denn die Figuren zeigen gewohnte menschliche Proportionen und die räumliche Stellung der Füße.

Die gestalterische Leistung liegt darin, daß Rousseau die isolierte Gruppe mittels Hütte und Baum integriert und zu Mond und

Wolken in ein räumliches und lichthaftes Spannungsverhältnis setzt. Die Ausgewogenheit des Ganzen beruht auf den leichten Beziehungen der Figuren zum Kontext und darauf, daß diese als Staffagefiguren der Natur untergeordnet bleiben.

In ähnlicher Weise untergeordnet sind die beiden Zollbeamten der "Ansicht der Insel St. Louis", die das Quai wie die Gegenstände beleben. Sie sind entsprechend der Tiefenführung klein gehalten. Ihre Funktion, den Blick weiterzuführen und Distanzen zu suggerieren wird geleistet durch die jeweilige Position im Vorder- und Mittelgrund, im Schatten oder im Licht. Wiederum ist ein Hinweis auf Rousseaus Unsicherheit der figuralen Darstellung gegeben, denn der im Licht stehende und einen langen Schatten werfende Zollbeamte muß wegen Stellung und Schatten wohl von der Hand konzipiert sein, die verantwortlich ist für die Quai-Perspektive. Wesentlich ist, daß Rousseau für die beiden frühen Bilder wie schon in der Zeichnung von 1885 und auf vielen späteren, reinen Landschaftsansichten, kleine, in der Landschaft aufgehende Figuren bevorzugt.

Das "Selbstporträt" von 1890 bringt zum ersten Mal die eigenständig-selbstbewußt gestaltete Figur. Die Form ist nicht kleinteilig, sondern vereinfacht und geschlossen. Die Kleidung des Malers ist auf einfarbig-schwarze, große Teilflächen reduziert. Rote Barettkanten, weißer Manschettenrand, weißes Hemddreieck und der am Kragen angeheftete Orden der Palmes académiques setzen die wenigen Akzente, die man ähnlich exakt bei den Flaggenmustern wiederfindet. Durch das dominante Schwarz, den scharfen Umriß und den ungestörten Zusammenhang des Ganzen ist die Figur groß, streng und bedeutend gemacht. Bedeutungssteigernd wirken das maskenhafte Gesicht, die herabhängende Hand mit dem langen, dünn vor das Schwarz tretenden Pinsel und die vor die Brust aufsichtlich gehaltene Palette. Rousseau gibt hier die repräsentative Figur, die streng gebaut, nur auf sich

selbst verweist. Nun ist das Bild zwar ein Selbstporträt, mit dem sich Rousseau gleichsam in der Apotheose eines grossen und berühmten Malers zeigt²⁷⁾ und ist insofern nicht mit dem Stimmungsbild des "Karnevalsabends" zu vergleichen. Die Tatsache jedoch, daß Rousseau 1890 das repräsentative Thema aufnimmt und sich in dieser Weise darstellen kann, belegt den Fortschritt in der figuralen Auffassung und Gestaltung. Ohne die Mittel der Verdeckung, die er später anwenden wird²⁸⁾, projiziert er die verkürzte, aber in Zusammenhang mit der Tiefenführung perspektivisch unrichtige Stellung der Füße auf die Quaifläche. Diese Form ist selbstbewußt und ohne Zögern gesetzt ebenso wie die radikale Farbe Schwarz²⁹⁾ und die fast zwei Drittel der Bildhöhe einnehmende Ragefigur. Obwohl abgesondert, ist die Figur nun in den Gesamtzusammenhang eingespannt. Dies leisten achsiale Entsprechungen wie das Verhältnis zu Schiff, Eiffelturm und Brücke, Akzententsprechungen wie die von Pinselschräge und Bugmast sowie das Schwarz-Weiß-Muster von Kleidung und Flaggen und schließlich das Schwebeverhältnis zu Fesselballon und Sonne.

Zusammenfassend:

Die Darstellung führt vom Detail zum Großformigen, von der Horizontalschichtung zur Tiefenführung, von der kleinen Figur zum großfigurigen Porträt. Die statische Ruhe wird zunehmend dynamisiert. Aus dem vorrangigen Nebeneinander 1886 entsteht 1890 ein Ganzes mit konzentrierenden Akzenten. Gemäß Valliers Unterscheidung zeitgleicher fortschrittlicher Landschafts- und rückschrittlicher figuraler Darstellung bemerkt man 1890 die Verknüpfung von illusionistischer und repräsentativer Form. Trotz der gewonnenen Monumentalität bleibt die Figur des "Selbstporträts" in einer gewissen Starrheit und Flächigkeit. Auch die Umgebung ist noch teilweise in präzisen Details aufgefaßt.

Obwohl es sich um ein gemeinsames Niveau der Qualität und Gestaltungskraft handelt, kann auch von einer Entwicklung in der Anfangsstufe gesprochen werden, denn Rousseau setzt sich mit unterschiedlichen Problemen auseinander. Die Komposition des "Karnevalsabends" ist, wie Vallier hervorgehoben hat³⁰⁾, ausge-

wogen und vollkommen, weil keine Raum- und Figurenprobleme außerhalb des Intuitiven gesucht sind. Rousseau konzipiert das Bild auf der schon erarbeiteten und sicheren Grundlage der Naturdarstellung. 1888 wird das perspektivische Problem wichtig, daß Rousseau 1890 mit der Stadtansicht und der Figur des Selbstporträts frei und eigenwillig variiert.

Gerade in der unvermittelten Akzentuierung und Fügung der Dinge drückt sich Rousseaus Anstrengung aus, das einzelne bedeutsamer zu machen und doch in ein strenges Bildgerüst einzuspannen.

1.3. Die Jahre von 1892 bis 1897

Rich nennt als Merkmal für diesen Zeitabschnitt Zuwachs an Erfindung und Vereinfachung. Vallier weist auf die maltechnischen Flächigkeit und den Gebrauch des Pantographen hin³¹).

Unter Vereinfachung verstehe ich hier nicht die Maltechnik, die für die gesamte Reihe der ausgewählten Bilder verbindlich ist, sondern die vereinheitlichende Formgebung und Kompositionsweise.

Sieht man die drei Bilder "Centenaire de l'Indépendance" von 1892, "La Guerre" von 1894 und "La bohémienne endormie" von 1897 nebeneinander, so findet man die Vereinfachung auf grose Flächen und Gestaltungsformen nur bei dem letzteren Bild.

Eine unruhige, gedrängte und vielfigurige Bildstruktur bestimmt die beiden anderen Bilder. Die Himmelszone der "Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit" wird durch das kleinteilige Muster des Laubwerks und der Flaggenreihe vibrierend aufgelöst. Die vom Rot ins Violett gehenden, eng gedrängten Wolkenballen, die kahlen Bäume und die gelb-orange Wolkenwand aktivieren den Himmel des "Krieges" erstmalig, - das "Selbstporträt" ist Voraussetzung -, als lastenden und das Geschehen widerspiegelnden Handlungsraum.

Die jeweilige Landschaftszone ist in entsprechender Weise dynamisiert. Das undeutliche Hintereinander der Landschaft des

"Karnevalsabends" ist ebenso vermieden wie die abrupten Kontraste der "Porträt-Landschaft". Neben der Horizontal-schichtung, wie sie einerseits in der Abfolge von Zuschau-ergruppe, Tanzenden, Freiheitsbaum und Flaggen und anderer-seits in dem Hintereinander der Landschaftsstreifen entsteht, erzeugt als Mittel der kreisenden Bewegung und Diagonalbe-ziehung eine besondere Art von Raum. Auf dem ersten Bild dehnt die fröhliche Schwingung der Tanzenden, der Bäume, der Lampion- und Fahnenreihen die Szenerie weit aus und wird wiederum als Ort zusammengehalten durch die Farbentsprechungen von Rot, Schwarz und Weiß, die puppenhafte Figurenaufstellung und die festen Fahnenmasten. Die radial und dicht zusammengedrängte Anordnung der unbekleidet Sterbenden und Toten des "Krieges" erzeugt den Eindruck eines gewaltsam platzgreifenden Raumes.

Die rahmenden Bäume verstärken die Dynamik des Ortes, ver-spannen das Gesamt in der Diagonale und suggerieren den Zwischen-raum für das horizontal dahinstürmende, flächig-schwarze Pferd.

Die hier beschriebenen Bilder der mittleren Zeit besitzen im Vergleich zu den früheren Bildern einen gebundeneren Aufbau. Während die Kleinteiligkeit der "Jahrhundertfeier" auf die Anfangsstufe zurückweist, ist die Landschaft des "Krieges" durch Bewegung, Richtungskontraste und Vergitterung straffer vereinheitlicht. Wesentliches Merkmal der mittleren Werkstufe ist es, daß die Figur gewichtig wird. Im Verhältnis zum "Selbst-porträt" von 1890 liegt die Neuheit darin, daß die Landschaft nicht mehr die Bühne für die Figur abgibt, sondern erst durch diese in den räumlichen Beziehungen entwickelt wird.

Die Handlungsthematik der bewegten Figuren spricht für Rousseaus neue Art des Wollens. Die verschiedensten Möglichkeiten der Dreiviertel-, Rück-, Seiten- und Vorderansicht werden gesucht. Die Schrittstellung der Beine und das Ausgreifen und Abwinkeln der Arme wie auch die Vermeidung der achsialen Aufrichtung ge-ben den Figuren lockeren und mobilen Charakter. Allerdings muß sich Rousseau, um die Darstellungsprobleme zu bewältigen, einer Vorlage bedient haben, denn die Figuren sind in Form, Propor-

tion und perspektivischer Sicht den Figuren des "Karneval-abends" ähnlich.

Mit dem Kriegsbild entwickelt Rousseau entscheidend seine Möglichkeiten der figuralen Darstellung. Die Drehungen der Figuren werden durch Körperformen gebildet, die ins Voluminös-Mächtige gesteigert und in dem Bemühen um Perspektive zu stark verkürzt oder gedehnt sind. Gerade die Deformationen zeigen, wie heftig Rousseau die geringer differenzierte Figur der früheren Bilder zu überwinden sucht. Er stellt zum ersten Mal den nackten Körper dar und entwickelt daran eine überraschende Dinghaftigkeit und Kubik.

Modellierung, Übersteigerung und Rundung wie auch feste Fügung werden die figurale Auffassung im Werk weiterhin bestimmen. Der Bewegungsmoment wirkt verstärkend. Die Körper werden durch Abknickungen und Schnürungen so gewaltsam strukturiert, daß sie wie angehäuftes Material wirken. Der Mangel an Darstellungsmöglichkeit besitzt hier den Stellenwert eines Stilisierungs- und Ausdrucksmittels, denn es besteht keine Unsicherheit der Form und es bleibt kein ungestalteter Rest. Vielmehr sind Volumina, Lagen und ausgreifende wie starr und schwer gewordene Armhaltungen als Ereignismoment besonders betont. Rousseau motiviert die verschiedensten Zustände des Sterbens, der Anklage und der Ohnmacht.

Zusammenfassend für die beiden Bilder der mittleren Jahre ergibt sich:

Alle Bildpartien werden dynamisiert. Die Himmelsfläche dient als Folie für schwingende oder gewaltsam bewegte Bäume und in Weiterführung des "Selbstporträts" für eine das Geschehen mitbestimmende und widerspiegelnde Aktivität. Die Landschaft und der Ort sind nicht mehr selbständige, unberührte und bühnenhafte Gegebenheiten, sondern sind zu Ereignisbereichen geworden. Mensch und Natur nehmen an dem übergreifenden Ereignis der Freude, der Vernichtung oder des Wartens teil, wobei sich Rousseaus Interesse

eindeutig auf den Menschen verlagert hat. Vorrangig ist nun, daß Rousseau Stimmungen und Zustände durch die menschliche Figur verkörpert und deshalb eine dynamische, nicht repräsentative Gestalt einführt. Der "Krieg" ist gegenüber der "Jahrhundertfeier" in den Mitteln erweitert und vereinfacht, denn die unvertrauten Einzelformen dienen einem konstruktiv-strafferen Verband des Ganzen als Aufbauelemente.

Das Bild der "Schlafenden Zigeunerin", 1897 ausgestellt, repräsentiert insofern eine andersartige Lösung in der mittleren Stufe, als es große unbesetzte Flächen und nur zwei, unvergleichbar ins Monumentale getriebene figurale Motive aufweist. Die klare, zwingende und monumentale Bildordnung dieses Bildes und die kubische Dominanz der Figur werden die späte Werkphase wesentlich bestimmen.

Trotz dieser Besonderheit und der Ähnlichkeit von Himmel und Hügeln mit dem "Karnevalsabend" steht das Bild dem Kriegsbild nahe. Die Wüstenlandschaft ist ebenso klar in einzelne Zonen geschichtet.

Groß und die Zonen überschneidend sind die figuralen Motive im Vordergrund angeordnet. Mit der Figurenauffassung der Anfangsbilder und der "Jahrhundertfeier..." verbindet sie nichts, denn Modellierung und generalisierende Zusammenfassung integrieren Löwe und Zigeunerin in die Landschaft. Diese sind zu festen, voluminös ausgedehnten und Platz-greifenden Körpern geworden. Selbst die Streifen des Kleides und die Haarsträhnen haben kubische Festigkeit. Die Zigeunerin variiert in Schräglage, akzentuierter Winkelform des mächtigen Armes, Kurvierung des Körpers und Deformation des unter den Kopf geschobenen Armes die Liegenden des Kriegsbildes. Der Löwe ist in betonter Horizontalführung, zentraler Position und fremder, unheimlicher Erscheinung mit dem schemenhaften Pferd vergleichbar. Neu ist Rousseaus Vereinfachung der Gruppe auf wenige Motive und die Gestaltung in sich ruhender, geschlossener, bewegungsloser aber doch Spannung verratender Dinge. Im Kontrast zu dem heftigen und offensichtlichen Geschehen des "Krieges" ist hier das Ereignis im Extrem der scheinbaren Ruhe gestaltet.

Für die Intensität der im höchsten Maße einfachen und doch kompliziert erfundenen Komposition möchte ich eine Beschreibung anführen.

Cooper schreibt:

" ... Rousseau hat die monumentale Größe dieserseitsamen Vision durch rein plastische Mittel erreicht, indem er das Auge von dem krummen Gitarrengriff im Vordergrund längs des Armes der Zigeunerin rhythmisch zu Beinen und Bauch des Löwen und den Schwanz hinauf zu dem Wedel führt, der frei im Raum gegen einen tiefen Mondschein Himmel schwingt." (1951, 58 f)

Der allgemeine Stand an Darstellungsmöglichkeiten und dramatisierenden Absichten erlaubt es Rousseau, das Geschehen nun als ambivalente Situation zu realisieren.

1.4. Die späten Jahre von 1901 bis 1910

Wachsende Konzeptions- und Ausführungsfreiheit kennzeichnen nach Vallier die Spätstufe. Andere Autoren sprechen von anwachsender Phantasietätigkeit. Zur eigentlichen Begründung werden die Urwaldbilder herangezogen, auf die ich jetzt nicht eingehen will. Die vier ausgewählten Bilder, unter denen zwei Porträts sind, haben das Gemeinsame in der repräsentativen Darstellung.

Der vom "Krieg" her bekannte Fremdheitscharakter der Vegetation nimmt zu. Härtere Kontraste und weniger, aber betontere Akzente leisten eine strenge Bildtektonik, in der die Dynamik zugunsten der dinglich-klaaren Form zurückgedrängt ist.

Ich habe die vier Bilder "Mauvaise Surprise" von 1901, "Une noce à la campagne" von 1905, "Joueurs de football" von 1908 und "La muse insprie le poète" von 1909 ausgewählt, um Rousseaus jetzt freies Verfügen über verschiedene Raumdarstellungen und Figurentypen aufzuzeigen³²).

Typisch ist der Nahraum. Die Landschaft ist im Unterschied zu der der früheren Bilder ein durch mächtige Bäume und dichtes Laubwerk von allen Seiten eingeschlossener, bühnenhafter Ort.

Verglichen mit der "Porträt-Landschaft" von 1890 ist auf den Bildern mit Tiefenführung wie der "Hochzeit" und den "Fußballspielern" durch die steile Aufstaffelung der Bäume ein enger und naher Kastenraum gestaltet. Der Ort des Dichterbildnisses ist noch dinglicher, da die Tiefenführung fehlt und die drei Schichten, markiert durch Blumen, Baumpaar und Walddichte, eng aneinander geschlossen sind. Auch auf anderen Bildern des entsprechenden Werkabschnitts orientieren Naturmotive das Bild auf die Mitte und den Vordergrund zu. Für diese spezifische Raumauffassung sind zu nennen "Glückliches Quartett" von 1902, "Pour fêter bébé" von 1903 und "Père Juniets Pferdekutsche" von 1908. Für den Entwicklungsgang bezeichnend weist dagegen das der mittleren Werkphase nahestehende Bild "Die schlimme Überraschung" noch Fernraum und begehbar scheinende Landschaft auf³³⁾.

Bis zum Ende seines Lebens entwickelt Rousseau dann den abgeschlossenen Ort, der einem Landschaftszusammenhang enthoben ist und sich in die Richtung auf den Betrachter zu nähert. Dabei ist die Thematisierung als Ereignis oder Porträt unwesentlich, denn Rousseau hatte sich selbst 1890 auch in eine weitere Umgebung eingesetzt. Vielmehr muß man in der Gestaltung eines engen, nicht mehr über sich hinausweisenden Ortes die neue Absicht Rousseaus sehen, den Raum dinghaft einfach zu machen, die einhüllende üppige Natur darzustellen und das Bild zu konzentrieren.

Entsprechende Absichten sind an den figuralen Motiven festzustellen.

Die kleinteilige oder die durch Gestus und Bewegung aufgelockerte Figur wird nun von der in einfachen Kurven umlaufenen geschlossenen und voluminös ausgedehnten Figur abgelöst.

Selbst Bewegungsmotive wie die "Fußballspieler" stehen nicht mehr den vergleichbaren Figuren der "Jahrhundertfeier ..." und des "Krieges" nahe. Die Figur ist in neuer Weise - vorbereitet durch die "Schlafende Zigeunerin" - zentriert und gefestigt,

denn die Bewegung bleibt an die Figur gebunden. Um die erstmalig stabile Körperachse gruppieren sich im Gleichgewicht die Aktionen der Gliedmaßen. Die groteske Wirkung der Figur ergibt sich hierbei nicht mehr aus der verzerrten Form sondern aus der Konzeption puppenhafter Menschen.

Das Interesse an der voluminös-monumentalen Figur ist besonders gut am Porträt festzustellen. In ähnlicher Weise wie Rousseau von 1890 ist der Dichter mit Fußstellung, Federhaltender Hand, schrägen Schultern und ins Dreiviertelprofil gewendetem Gesicht gezeigt. Die Gestalt ist jedoch schwer geworden, denn die Eckigkeit der früheren Silhouette ist zugunsten des kubisch gefügten Körpers aufgegeben worden. Die kantig geschlossene, mit gekrümmten Fingern die Papierrolle hart umgreifende Hand wäre 1890 ebenso wenig möglich gewesen wie die Hand, die die Feder hält. Die gewichtenden Hände betonen die schwere Massigkeit des Körpers und den festen Stand, so wie sie auf einem anderen Porträt der gleichen Zeit das tatsächliche Sitzen und die lässige Haltung des Joseph Brummer veranschaulichen³⁴⁾. Das in großen Flächen gespannte Gesicht zeigt das Bemühen Roussaus um Schichtung, Kubik und markante Züge. An die Stelle der früheren Maskenhaftigkeit tritt jetzt aufgrund der zusammenfassenden Organisation der charakteristische Akzent.

Um Rousseaus Willen zum Ding noch klarer zu machen, sei auf die Muse des Dichterbildnisses und die drei Hauptfiguren der "Hochzeit" hingewiesen, die durch ihre jeweils mächtige Breitenausdehnung die platzgreifende und unvertraute Wirklichkeit von abstellen, unverrückbaren Gegenständen besitzen. 1901 auf der "Schlimmen Überraschung" malt Rousseau zum ersten Mal einen weiblichen Akt. Auch unabhängig von einer möglichen Vorlage sprechen der Mut zur Aktdarstellung und die eigenwillige Formung für eine neue Stufe des künstlerischen Selbstbewußtseins. Rousseau akzentuiert die weibliche Schönheit durch übersteigerte Ausdehnungen und Einschnürungen, die die Abschnit-

te und Gelenke markieren und die Figur stabil aufbauen. Gleichzeitig bindet er durch die Krümmung die Gestalt in einen kontinuierlich fließenden Rhythmus. Die Angst- und Abwehrhaltung der massiven Arme ist ebenso eindringlich wie das Greifen der Ballspieler und der Zeigege-
stus der Muse.

Analog zur mächtigen Einzelfigur ist die dicht gedrängt kompakte Gruppe für die späten Jahre charakteristisch. Tektonischer als in den jüngeren Jahren ist der Zusammen-
hang organisiert und durch die formale und bedeutungsmä-
ßige Überordnung einer Figur gestrafft. Auf dem Bild "Schlim-
me Überraschung" drängt Rousseau die Motive des Jägers, des
Bären und der Badenden mittels der Landschaftsformen so zu-
sammen, daß das der Thematik der "Schlafenden Zigeunerin"
vergleichbare Geschehen dramatisch zugespitzt eintritt. Die
vier "Fußballspieler", einen Figurentyp variierend der
nur leichten Veränderung des Aussehens und der Haltung, und
durch die mittlere springende Figur zusammengefaßt, schwe-
ben groß und frontal zwischen niedrigen, vogelperspektivisch
gesehenen Bäumen. Im Vergleich mit dem Selbstporträt von
1890 gibt der akzentuierte Widerspruch zwischen Landschaft
und Figur dem figuralen Motiv größere Bedeutung, Selbständig-
keit und Rätselhaftigkeit.

Sogar im Porträt ist die Verfremdung bestimmend, denn die
Gruppe der "Hochzeit ..." drängt blockhaft gefügt in der Kom-
paktheit der Einzel- und Gesamtform und gehärtet durch den
Schwarz-Weiß Kontrast gegen die einschließende andere Wirk-
lichkeit der Baumreihen an.

Die Freiheit der späten Schaffensjahre zeigt sich darin,
daß Rousseau figurale und vegetative Motive formal und bedeu-
tungsmäßig steigert, indem er sie gegeneinander setzt. Der
Mensch nimmt monumental seinen Ort ein und das üppige Wachs-
tum der Natur umschließt ihn eng. Waren in der Anfangsstufe
die Landschaft und in der mittleren Stufe der Mensch primär
gesehen, so bilden jetzt Mensch und Natur eine scheinbar ru-
hige, aber doch spannungsvolle Einheit. Rousseau benützt per-

spektivische Tiefenführung und horizontale Schichtung nicht mehr zur Darstellung eines Wirklichkeitsausschnitts, sondern zum Aufbau einer verdichteten, fremden und abgehobenen Wirklichkeit. Wesentliches Charakteristikum ist, daß die "Fußballspieler" und die Badende der "Schlimmen Überraschung" nicht mehr wie die früheren Figuren einem Ereignis oder einer Situation unterworfen sind, sondern sich wie in der repräsentativen photographischen Aufnahme dem Betrachter demonstrativ und aus dem Bild gerichtet gegenüberstellen. Mit der Reduktion des Erzählens, - das Erzählmoment finden wir noch auf dem Bild der "Schlafenden Zigeunerin" -, geht die strenge Formung des Einzelnen und der Komposition einher. Die Einzelelemente bauen die feste Reliefstruktur auf, in der sich die Dinge klar sondern und staffeln. Das Bild ist aufgrund der massiven Nahformen und des geschlossenen Hintergrundes expansiv nach vorne geöffnet. Die rhythmisch gestuften und gereihten Akzente der Gesichter und Hände verstärken die kompakte Reliefstruktur und legen dominante, die Richtungen und das Nebeneinander verknüpfende Orientierungspunkte fest. Die Gestaltung Rousseaus ist nicht mehr so sehr durch Darstellungsprobleme bestimmt, - man vergleiche den schwebenden Stand der Fußballspieler und den festen Stand des Dichters-, sondern vielmehr durch den Willen zum Ding, das sich in einfachsten, prägnanten Konstellationen mit anderen Dingen gruppiert.

An der Werkentwicklung wird deutlich, daß Rousseaus Entwicklungsfähigkeit nicht auf eine einzelne Thematik mit variiertem Formenkanon wie bei den Urwaldbildern beschränkt ist. Der immanente Zusammenhang von Bildern unterschiedlichen Inhalts und unterschiedlicher Darstellungsprobleme zeigt die nicht zufällige, konsequente Arbeit Rousseaus an seinem Stil auf.

2. Die Stilbildung

Dokumentiert die Werkentwicklung die kontrollierende, über die Emotion hinausgehende Tätigkeit Rousseaus, so sei jetzt das Problem angegangen, ob Rousseaus Stilbildung auch Wille, Entscheidung und Absicht zugrunde liegen oder nicht. In eben dem Versuch, dieses Problem zu lösen, besteht der neue Beitrag dieses Abschnitts zum Aspekt der Stilbildung.

Die Theorie von der entscheidungslosen, triebhaften Gebundenheit ist nicht haltbar, wenn dem Künstler verschiedene Stilformen und damit Anschauungsweisen möglich sind, und wenn der Künstler sich mit einem Gegenstand, - Natur oder schon Gestaltetem -, auseinandersetzt.

Im Werk Rousseaus gibt es Anzeichen und Belege für die Freiheit hinsichtlich der stilistischen Entscheidung.

1884 erhält Rousseau auf Vermittlung des akademischen Malers Clément hin die Kopieerlaubnis für die Nationalmuseen³⁵⁾.

1902 wird er Professor der Association Philotechnique, einer Volksbildungsschule³⁶⁾. Jakovsky stellt zurecht die Frage, ob in den Tätigkeitsbereichen Rousseaus als Kopist und Lehrer nicht ganz andersartige Bilder entstanden sein könnten als die uns bekannten Werke³⁷⁾. Jakovsky hat eine Zeichnung und ein Bild, Certigny Aquarelle aufgefunden, die keinen Zusammenhang zum Stil Rousseaus erkennen lassen. Es handelt sich um die äußerst präzis durchgeführte, an Zeichnungen deutscher Romantiker erinnernde Bleistiftzeichnung "Promeurs s'acheminant vers un Chalêt de Montagne"³⁸⁾ und um eine Kopie nach Delacroix. Die Kopie "Tigre attaquant un Lion" weist im Gegensatz zum linearen Stil Rousseaus primär malerische Qualitäten, Bewegungsmotive und sichere Verkürzung auf³⁹⁾. Die Authentizität beider Werke konnte nur anhand graphologischer Untersuchungen der Signatur nachgewiesen werden. Zum anderen handelt es sich um die drei Postkarten-großen, Blumenmotive zeigenden Aquarelle, die im Vergleich mit den fest komponier-

ten, ins Phantastische gesteigerten Blumenstilleben der späten Jahre Routiniertheit, Flüchtigkeit, konventionelles Können und die Intention direkter Naturabbildung besitzen⁴⁰⁾. Noch überzeugender, weil auf zweifelstfreier Zuschreibung oder Signatur beruhend und in großer Anzahl vorhanden, repräsentieren die in 18 Fällen bekannten Landschaftsskizzen eine vom allgemeinen Stil Rousseaus abweichende Anschauung und Darstellungsweise. Während die im Werk vier Mal auftretende Variation bestimmter Kompositionen eher etwas über die stilistische Differenzierung aussagt, dokumentiert auch das Verarbeiten von Vorlagen und Einflüssen die Entscheidung Rousseaus für einen spezifischen Ausdruck.

2.1. Skizze und Bild

In der Literatur gibt es viele Stellungnahmen zu diesem Punkt⁴¹⁾. Grundsätzlich sehen die betreffenden Autoren das Phänomen als außerordentlich an, daß Rousseau die Entwürfe zu einigen Landschaftsansichten wie die Impressionisten "sur le motif" gemacht hat. Dieses Phänomen widerspricht der Ansicht, daß der naive Maler wie das Kind nur das darstelle, was er wisse und nicht das, was er sehe⁴²⁾.

Schon Apollinaire überliefert das Naturstudium Rousseaus⁴³⁾. Bereits 1911 leitet dann Uhde aus Rousseaus Fähigkeit der Naturbeobachtung die stilistische Intention in dessen Malerei ab. Diese Folgerung, daß die Umsetzung der Naturbeobachtung in das fertige Resultat für "die bewußte und zweckentsprechende Stilisierung der Bilder" spreche⁴⁴⁾, findet man bei anderen Autoren verstärkt wieder. Ziermann sieht in dem Beieinander von Skizze und Bild Rousseaus Unterscheidung zwischen Seheindruck und differenzierendem Wissen und beurteilt den Künstler deshalb als Sonderfall der Laienmalerei⁴⁵⁾. Shattuck und Eichmann gehen einen Schritt weiter, indem sie aus dem gleichen Grund die Kategorie des Naiven für Rousseau völlig ablehnen, da des-

sen skizzierende wie realisierende Durchführung ein klares Zweckbewußtsein nachwiesen⁴⁶⁾. Bezeichnenderweise handelt es sich nur um Ölskizzen zu Landschaftsansichten. Weder bei den Porträts noch bei den Urwaldbildern und großen Kompositionen gibt es Fälle, die auf die Arbeitsfolge von generativer und exekutiver Phase schließen lassen⁴⁷⁾. Das Fehlen vorbereitender Skizzen erklärt sich wohl daraus, daß beim Porträt der abgehobene Gegenstand "Mensch" zwingend und konkret gegeben, beim Urwaldbild die Natur als phantastische Vorstellung bestimmend ist.

Betrachtet man einige Landschaftsbilder wie "L'Octroi", "Le Barrage" oder "Le Moulin d'Alfort"⁴⁸⁾, so ist ein direktes Naturvorbild trotz der Einzelstilisierung und der festen Gesamtformierung sofort zu vermuten. Zollstation, Stauwehr und Mühle sind selbstverständlich örtliche Gegebenheiten innerhalb eines vertrauten, natürlichen und zufällig erscheinenden Landschaftszusammenhanges. Die Belebung der großen Himmelsflächen mit unterschiedlichen Wolkenbildungen suggeriert die Weite des Landes und evoziert bekannte Tages- und Jahreszeitstimungen. Die Laubfülle der Bäume und Waldstücke setzt sich in weich-flockigen, lichtgesprenkelten, dichten und bewegten Massen gegen den Himmel ab. Gerade in der Art der Laubdarstellung haben einige Autoren Anklänge an die impressionistische Anschauungsweise sehen wollen⁴⁹⁾.

Die Skizzen weisen aufgrund ihres summarischen, abgekürzten und fließenden Zuges verstärkt auf manche impressionistischen Bilder, vor allem frühe Werke Pissarros und Monets hin. So sind die Skizzen "Vue du Parc Montsouris", "Le Lion de Belfort", "Route en Réfection" und eine andere spätere Sicht des "Parc Montsouris" in der Fleckung, der spontanen Andeutung der Baummassen und dem freien Pinselduktus der Astlinien unbedingt mit einem Pissarro-Bild wie "Schnee in Louveciennes" von 1872 zu vergleichen⁵⁰⁾. Die Art, wie zufällig erscheinende Linien und Tupfen die großen, Laub bezeichnenden Flecken auf der Skizze "Allée au Parc de Saint-Cloud" locker organisieren, läßt unter anderem an Monets Walddarstellung auf "Le Bas-Bréau-Rue" von

1865 denken⁵¹⁾. Bei diesen Hinweisen ist es nicht die Hauptsache, daß die Skizzen der Sehweise des Impressionismus nahestehen, - selbst die akademischen Maler bereiteten ihre Landschaftsbilder vor mit dem Festhalten des "effet" oder der "Impression" von Natur⁵²⁾ - , sondern daß Rousseau überhaupt die naturabbildende, zu Ungunsten des Details abkürzende Möglichkeit annimmt und in seinen Arbeitsprozeß eingliedert.

Die Apperzeptionsfähigkeit äußerer Wirklichkeit, die Rich und Ziermann als nicht-primitive, weil naturalistische Fähigkeit beurteilen, drückt sich in der summarischen Darstellung aus⁵³⁾.

Auf der "Ansicht des Park Montsouris" und der "Allee im Park Saint-Cloud" sind der in die Tiefe führende Weg, die begleitenden Baumreihen und die dominierenden Laubmassen zu einem übergängigen Komplex zusammengefaßt, indem die einzelnen Gegenstände nicht akzentuiert werden und nur dem Gesamteindruck dienen. Auch auf den gegenständlichen Skizzen "Vue de la Tour Eiffel", "Vue de Malakoff" und "Vue du Pont de Sèvres"⁵⁴⁾ sind für Rousseau atmosphärisch aufgelöste Erscheinungen, räumliche Weite und natürliche Konstellation der Dinge wichtig. Eiffelturm, Brückenbögen und Masten sind mit wenigen Strichen leicht und unstatisch angedeutet. In großen sicheren Zügen notiert Rousseau die zufällige Sicht. Abgesehen von den flüchtigen Markierungen sind die Skizzen zu den Rändern hin offen. Auf der "Ansicht des Eiffelturms" überschneidet der linke Bildrand ohne stabilisierende Funktion den letzten Brückenbogen und reicht von rechts ohne eigenen Ort eine Laubmasse herein. Auf der "Ansicht von Malakoff" wird der aufragende Laternenmast links nahezu eliminiert, und auf der "Sèvres-Ansicht" ist der Schlot nur nebensächlich aufgenommen. Entsprechend der Offenheit sind weder strenge Richtungen und Achsen noch konstruktive Elemente gebildet. Ohne Festigkeit schweben die Ufer der Skizzen "Famille pêchant" und "Paysage avec le dirigeable Patrie" auf der Bildfläche. In der Skizzen-Gruppe "An-

sicht des Eiffelturms", "Ansicht von Malakoff", "Vue de l'Ile St. Louis prise du Quai Henri IV" und "Vue du Quai d'Austerlitz" sind die Orientierungen zunehmend in einer Weise aufgehoben, daß sich die Gegenstände ohne Halt in- und gegeneinander schieben und die örtlichen Gegebenheiten beschleunigt und zirkulierend erscheinen⁵⁵⁾. Dabei ist bemerkenswert, daß die Skizzen nicht grob, sondern so auf die Wirklichkeit eingehend gestaltet sind, daß sie als selbständige Landschaftsbilder bewertet werden könnten.

Rousseau schätzt die skizzierende, die Dinge fragmentarisch belassende Malweise als eigenwertigen Stilausdruck jedoch nicht, sondern benützt die Skizzen als "Baumaterial"⁵⁶⁾ für die gefügten und detaillierten Kompositionen, bei denen der einzelne Gegenstand präzise Form und festen Ort im Ganzen annimmt.

Mit minutiöser Sorgfalt und Überraschendem Einfallsreichtum setzt Rousseau die generellen Züge der Skizze um in das fertige Landschaftsbild. Die großen Fleckenmassen der "Ansicht des Park Montsouris" differenziert er in ein kubisches, mächtiges Baumpaar, zierlich entgegenschwingende, schmuckhafte Bäume und dichte, pointierte Laubkronen, die uns auf allen Bildern als gewohnter Natureindruck wiederbegegnen. In der gleichen strengen und konkreten Gegenständlichkeit setzt Rousseau auf der Ansicht "Maison de banlieue de Paris" von 1902⁵⁷⁾ den gerade einwärts führenden Weg und das Landhaus und auf der "Ansicht des Eiffelturms" die feste Bogenfolge der Brücke, das starre Gerüst des Eiffelturms und den monumentalen Komplex geschichteter Ladungen. Alle Dinge, ob es nun Schiff und Schlot auf der "Sèvres-Ansicht", der Kiosk und die Bäume des "Montsouris-Parks" von 1909⁵⁸⁾, die Baumstämme des "Saint-Cloud-Parks" oder Häuser und Telegraphenmasten der "Malakoff-Ansicht" sind, sind zu selbständigen, begrenzten, fest gefügten und geordneten Dingen geworden. Rousseau hebt aus dem fließenden Zusammenhang die Gegenstände als unverrück-

bare und dauernde Realitäten heraus, indem er ihnen mittels Lokalfarbe und Kontur eine prägnante Gestalt gibt, sie in ihren Richtungen geometrisch streng macht und verspannt und sie mittels Hell-Dunkel-Modellierung zu kubischen Körpern bildet.

Die Veränderung der Bilder gegenüber den Skizzen ist so wesentlich, daß man in Rousseaus Beenden-Wollen⁵⁹⁾ eine stilistische Absicht und keine notwendige Gegebenheit sehen darf.

Perruchot charakterisiert dementsprechend die Malerei vor der Landschaft als Synthese und die Realisationsphase im Atelier als Analyse (S. 30). Ziermann hebt als besonders und dem Prinzip der Laienmalerei widersprechend hervor, daß Rousseau über den sensualistischen Bezug zu seinem nicht-optischen Realismus gelange. Er schreibt:

" Er (Rousseau) hat also der Perzeption der Welt gegenüber eine feste Vorstellung von "Bild" und die sinnliche Wahrnehmung muß bei ihm in Bild transponiert werden. "(1959, 13)

Allerdings ist der Argumentation Ziermanns nicht zuzustimmen, daß Rousseau trotz der Unterscheidung zwischen Skizze und Bild nicht über die nur-imaginative Laienmalerei hinausgehe, weil er ausschließlich am "emblematischen Bild-Ding" und nicht an der Bild-Form interessiert sei. Selbstverständlich ist die gegenständliche Bildauffassung Rousseaus nicht als formales Experiment sondern als Vermittlung des eigenen Welterlebens zu beurteilen. Rousseau gestaltet die Welt in einfacher, tektonischer und dauerhafter Ordnung, in der die Dinge ihre Identität behalten⁶⁰⁾.

Die Tatsache, daß der "Wille zum Ding" Rousseaus Stilwillen ist, erhellt jedoch aus folgenden Gründen. Für die Darstellung der Dinge nach ihrer begrifflichen Struktur wäre das Festhalten der Erscheinungsform nicht notwendig. Mit der der Skizze folgenden realisierenden Gestaltung nimmt Rousseau interpretierende Stellung zur bekannten Wirklichkeit und zur Flüchtigkeit des augenblicklichen Sehens. Zum einen beruht damit die Definitionskraft seiner Bildwirklichkeit und seiner Bild-Dinge auf der Auseinandersetzung mit dem Natureindruck. Zum anderen

dringt das vertraute, an der Naturerscheinung orientierte, gesamtethische Sehen in die Landschaftsbilder ein. Die Dinge stehen nicht, wie Ziermann behauptet, beziehungslos und ohne übergreifende Ordnung im Bild. Auf nahezu allen, in der zweiten Arbeitsphase folgenden Bildern findet man trotz der Verdinglichung die zusammenhängige Ansicht, die übergängig verbindenden Laubmassen und den breit überspannenden Himmel, wobei selbst gesteigerte Gegenstände wie der Eiffelturm oder die Telegraphenmasten als Teilelemente des Ensembles fungieren. In die späten Bilder "Ansicht der Insel St. Louis..." und "Quai d'Austerlitz" läßt Rousseau sogar mit der relativ übergängigen und spontanen Malweise die Möglichkeiten der fragmentarischen Sicht eingehen. Die "sekundär begriffliche Simplifikation", die in einigen Fällen wie der "Sèvres-Ansicht" oder dem "Mountsouris-Park" von 1909 zu einer nahezu überstilisierten Strenge führt⁶¹⁾, ist mit Rousseaus "akademischer" Absicht des "Beenden-Wollens" identisch. Ist die Skizze in ihrer Detailfreiheit und ihrer anderen Anschauung bereits als nicht-naiv zu bezeichnen, so gilt das gleiche Urteil für die Umsetzung des summarischen Sehens in die tektonische Form. Auf die Befriedigung des Malinstinkts folgt im Bild die Kontrolle des Bewußtseins⁶²⁾. Dabei mag der Charakter der Realisierten zwar schon in der persönlichen Erlebnis- und Begriffswelt Rousseaus vorgegeben sein, im schließlichen Ergebnis jedoch manifestiert sich der Stilwille, der gerade aus der Naturbeobachtung seine Intensität und Bewußtheit gewinnt⁶³⁾.

2.2. Umgestaltung der Komposition

Das Zurückgreifen auf bestimmte Kompositionen, um sie noch einmal auszuführen, zeigt Rousseaus Differenzierungsmöglichkeiten seines Stils und seiner Interpretation. Hatte Shattuck, ähnlich Cooper, bereits die Variation der Urwaldlandschaften als mechanisch-handwerkliches Tun beurteilt,

so sieht auch Vallier in der zweifachen Bearbeitung der gleichen Komposition, einen nur-handwerklichen Akt. Die Abwandlung wäre kaum bemerkbar, Vertiefung und Ausweitung würden fehlen⁶⁴⁾.

Es gibt fünf Fälle von Kompositionswiederholungen, von denen ich vier in diesem Abschnitt, einen im folgenden Abschnitt bringen werde. Bei den vier Fällen handelt es sich um die figuralen Kompositionen "La Carmagnole" und "La muse inspirant le poète", und um die Landschaftsbilder "Fortifications à Vanves" und "La fabrique de chaises à Alfortville"⁶⁵⁾.

Das auf 1893 datierte und wahrscheinlich unter dem Titel "Panneau décoratif" 1894 ausgestellte Bild "Die Carmagnole" ist die Version des Bildes "Die Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit".

Gegenüber dessen unruhiger Struktur der Figurenbildung und der zusammenfassenden Momente, der Auffüllung der Bildfläche und der Kleinteiligkeit wie auch der starken Dynamik ist das Bild der "Carmagnole" wesentlich vereinfacht und in eine ruhige, klare Form gebracht. Rousseau malt statt der breitschwingenden Baumgruppe einen zeichenhaften Baum mit streng gebundenem Wipfelschema, statt der durchlaufenden zwei flankierenden Flaggenreihen und statt des verwirrenden Vierlei eine erstaunlich weite, geradezu unreal erscheinende Tiefenführung. Die Anhebung in eine theatralisch-pathetische oder symbolische Wirklichkeit entsteht mit der feierlich-strengen Auffassung des Ortes und der Figurengruppe.

Während auch schon mit dem Titel auf dem Bild "Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit" der Sieg der beiden Revolutionen⁶⁶⁾ als fröhliches Erinnerungsfest und Volksbelustigung aufgefaßt ist, wobei die Menschen historisierend verkleidet erscheinen, ist in der zweiten Fassung "Die Carmagnole" der profane Charakter eines tatsächlich stattfindenden Festes an wirklichem begrenztem und zufälligem Ort eliminiert. Zwar feiert Rousseau, wie Bihalji-Merin betont, beide Male traditionsbewußt und poetisierend "die alten Hoffnungszeremonien einer bereits legen-

dären Vergangenheit"⁶⁷⁾, aber die Variation des Themas bringt eindeutig die Symbolisierung und die Verschärfung des Freiheitsgedankens mit sich. Die Teilszene des Ausrufers und der Zuhörer ist weggelassen, die teilnehmenden Figuren sind nebensächlich geworden und an den Rand gedrängt, und die Tanzenden sind aus jedem Realzusammenhang gelöst und selbstbedeutend gemacht. Streng gebunden durch den Freiheitsbaum, der weniger Naturabbild als Zeichen ist, und hoheitsvoll eingerahmt durch die Flaggenreihen, verkörpert die Gruppe der Tanzenden den überzeitlichen, weil abgesonderten und akzentuierten Zustand der Freude und des Triumphes.

An dem Formunterschied und der veränderten Themauffassung ist Rousseaus überlegende, kontrollierende und deutende Gestaltungsweise abzulesen. Valliers Meinung ist nicht zutreffend. Die zweite Bearbeitung ist als Thema-Vertiefung und -ausweitung insofern zu sehen, als Rousseau die strenge, vereinfachte und zentralisierte Komposition unter Verzicht auf die ihm mögliche Darstellung umfassender Bewegung wählt, um den überhöhten Aspekt des Themas auszudrücken. An die Stelle des Genres ist die Allegorie getreten.

Bei dem zweiten Beispiel handelt es sich um das Bild "Die Muse inspiriert den Dichter", bei dem der Zeitabstand zwischen erster und zweiter Fassung ebenso kurz ist wie in dem eben beschriebenen Fall⁶⁸⁾. Die nur geringfügig stattfindende, zunächst kaum wahrnehmbare Veränderung zeigt, daß hier nicht die Absicht einer thematischen Variation vorliegt.

Die erste, ausgestellte Fassung zeichnet sich durch unruhiges Laubmuster im Hintergrund und in der Zweigzone aus. Die Baumrahmung erscheint, da vom linken Bildrand über- schnitten, zufällig. Muse und Dichter sind nicht als konzentrierte Gruppe aufgefaßt, da die Blattmassen eher verunklarend als organisierend mitwirken und der Dichter der mächtigen Muse nur beigeordnet ist. Die Blumenreihe schließt locker

aufgezählt und beziehungslos zum Kontext das Paar vom Betrachter ab.

Gegenüber dieser Komposition wirkt die zweite Fassung einheitlich und geschlossen. Rousseau gibt dem vegetativen Hintergrund größere Ruhe und konzentriert durch die straffe Laub- und Astrahlung die Figurengruppe zu einem gleichgewichtigen Paar.

An einem wichtigen Detail sieht man besonders die Absicht Rousseaus, die Komposition zu straffen. Während auf dem früheren Bild die erhobene Hand der Muse nahezu undeutlich vor Ästen und Laub steht, ist sie bei dem zweiten Bild durch den gekurvten, aufsteigenden Ast bedeutungsvoll akzentuiert.

Die beiden Bäume und die Blumenreihe bilden nun den tektonischen Binnenrahmen, in den das Paar unlösbar verbunden, aufgerichtet und monumental eingespannt ist.

Diese Kompositionsvariante belegt, daß Rousseau, wie Uhde überliefert hat⁶⁹⁾, mit dem Bewußtsein für die Bildflächen-Ökonomie gestaltet. Von einer komplexeren und kleinteiligeren Konzeption gelangt er zur klar organisierten Bildform. Gerade an der ausschließlich formalen Veränderung läßt sich in diesem Fall nachweisen, daß Rousseau nicht, wie Ziermann behauptet, nur ein Interesse an der Darstellung der Dinge hat. Vielmehr gewinnt die Dinglichkeit erst dann größere Intensität und Konkretheit, wenn, wie auf der zweiten Version, die Komposition verdichtet und markant aufgebaut wird.

Auf die beiden Beispiele, die einerseits veränderte Sinngebung, andererseits bildnerische Synthese dokumentieren, sollen nun die beiden Fälle von Landschaftsbildern folgen, wo die zweite Version einmal ungefähr 14 Jahre, einmal 12 Jahre nach der ersten Bearbeitung entstanden ist⁷⁰⁾.

Zu dem Bild "Ansicht der Befestigungsanlagen" gibt es eine Skizze, die die grobe Orientierung von Mauer, Masten, Weg, schwingenden Rasenflächen und Baumbepflanzungen zeigt. So- gar der einsame Spaziergänger ist schon an der Nahtstelle zwischen engem und sich erweiterndem Weg eingefügt.

Auf der ersten Fassung ist die dargestellte Landschaft fremd und geheimnisvoll, denn Gelände, Bäume, Mauer und Masten stehen hart zusammengefügt. Rousseau strebt eine Monumentalität an, die in der Strenge den zwingenden und an der Komposition interessierten Bildwillen verrät. Die zweite Version ist sowohl in der Malweise wie in der Landschaftsauffassung lockerer und bietet dem Betrachter eine vertraute Wirklichkeit dar. Rousseau wandelt die strenge Komposition um in eine weitläufige, gebreitete und wie zufällig erscheinende Landschaftsansicht. Charakteristisch sind die Illusion von Ferne, die skizzenhaft flüchtige Struktur der Malerei und die Annäherung des Gesamten, das nun zum Wirklichkeitsausschnitt wird. Selbst die Spaziergänger, - Rousseau setzt zusätzlich ein Paar ein, um größere Distanzen zu suggerieren -, sind durch Kleinheit und undeutliche Gestalt in die Landschaft integriert. Im Unterschied zu den bisherigen beiden Fällen zeigt die Variation der "Ansicht der Bestigungsanlagen" weder kompositorischen Zugewinn noch thematische Vertiefung. Trotzdem ist die zweite Version keine nur-handwerkliche Wiederholung, da sie eine ganz andersartige Landschaftssicht Rousseaus vermittelt. Rousseau geht es nicht mehr um die gebaute Struktur des Bildes, sondern um den naturgemäßen, atmosphärischen Ausschnitt. Die zweite Fassung ist zu vergleichen mit den noch spontaner gesehenen Landschaften "Vue de l'Ile St. Louis prise du Quai Henri IV" und "Quai d'Austerlitz"⁷¹⁾. Allerdings ist diese Annäherung an die Naturerscheinung nur eine Sehweise.

Die gleiche beobachtete Veränderung ist festzustellen an den beiden Fassungen "Ansicht der Stuhlfabrik und des Seine-Quais bei Alfortville".

Der räumliche Ort auf der ersten Fassung von 1897 ist unwirklich. Fest begrenzt als konstruktive, blockhafte Einheiten stehen Häuser, Mauer, Trottoir und Flußufer zueinander, wobei

geometrische Elemente wie Fenster, Torgitter, Brückenpfeiler und Schlote überbetont sind. Gegen die durch Straßenverlauf, Spaziergänger und Brücke suggerierte, zunehmende Ferne drängen die konvexe Straßenbiegung und der monumentale Hauskubus dem Betrachter entgegen, dessen Standpunkt zwischen dem reinen Gegenüber und der Vogelsicht schwankt.

Rousseau vergrößert um 1909 die Himmelszone, festigt die Bodenzone als Standebene und ordnet alle erst abgesonderten Gegenstände der Ensemblewirkung unter. Die skizzenhafte Malweise verstärkt die naturnahe, atmosphärische Gesamterscheinung, denn sie löst die harten Kontraste auf und schafft eindeutige Räumlichkeit. Die flüchtig markierten Spaziergänger suggerieren nun organisch räumliche Entfernung. Statt der ungelösten Spannung zwischen zwei verschiedenen Ansichten gibt es den aufsichtlich einheitlichen Betrachterstandpunkt. Die formale Vereinheitlichung findet ihr Äquivalent in der bedrückenden Gewitterstimmung der Landschaft.

Die zweifache Auffassung der "Ansicht der Stuhlfabrik ..." zeigt ebenso wie die Variation der "Befestigungsanlagen" Rousseaus Möglichkeiten, einen Ort sowohl streng geformt wie naturnah zu gestalten. Gegenüber der ersten, sehr kontrollierten Komposition bringt die zweite Fassung die leichte und direkte Aneignung des Landschaftsmotivs. Dabei werden Gegenständlichkeit, Perspektive und Stimmung so genommen, wie es sonst nur der Fall bei den Skizzen ist.

Ein wesentlicher Nachweis für Rousseaus Annäherung an die äußere Wirklichkeit ist in beiden Fällen, daß der fremdphantastische Ausdruck der ersten Version in der Umarbeitung nur noch partiell in dem leiterähnlichen Mast oder dem Mansardenfenster zu finden ist.

Rousseau wiederholt seine Kompositionen nicht. Er erarbeitet andere Anschauungen wie die Allegorie "Die Carmagnole" zum Genrebild "Die Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit", die straffe Komposition zum Bildnis "Die Muse inspiriert den Dichter" und das naturhafte Landschaftsbild zu den fest gefügten Ansichten der "Befestigungsanlagen" und der " ... Stuhlfabrik ...". Im ersten Fall handelt es sich um veränderten Sinn, im zweiten Fall um Steigerung der Mittel und in den beiden anderen Fällen um eine neue Anschauungsweise. Die vier Beispiele von Werkverarbeitungen tragen wie die Variationsfolge der Urwaldbilder zur Erkenntnis bei, daß Rousseau nicht voraussetzungs- und zusammenhanglos schafft, sondern daß er sich mit seiner Gestaltung auseinandersetzt.

2.3. Vorlagen und Einflüsse

Diesen Punkt möchte ich nur kurz behandeln, da hier die Vermutungen größer sind als die Nachweise. Zudem arbeiten naive Maler häufig nach Vorlagen⁷²⁾, sodaß die besondere Position Rousseaus nicht deutlich abgrenzbar wird.

Rousseau ist nach vielen Seiten hin offen und sucht während seines gesamten Schaffens nach thematischen Anregungen und Motiven. Allerdings gestaltet er die Modelle in seiner Weise so um, daß man nicht von Beeinflußbarkeit sprechen kann. Er durchläuft keine unterschiedlichen Stilphasen, obwohl er in seinen Skizzen und der Naturdarstellung der Landschaftsansichten die Kenntnis impressionistischer Malerei und Motivik, in seinen symbolischen Bildern wie "Glückliches Quartett" und "Die schlafende Zigeunerin" die Neigung zu akademischer Malerei offenzulegen scheint. Vallier weist für die beiden Bilder auf Gérôme hin, vermutet weniger nachvollziehbar einen Zusammenhang zwischen dem Kinderporträt "L'enfant aux roches" und Bonnats "Madame Pasca" und führt Rousseaus Gebrauch des Pantographen und seine veränderte, großflächige Malweise ab 1890 auf die Identifikation mit der akademischen Malerei zurück⁷³⁾. Rousseau selbst hat sich in sei-

ner kurzen Autobiographie und in Briefen an den Untersuchungsrichter auf offizielle Maler berufen⁷⁴⁾. Ohne hierauf näher eingehen zu wollen, ist die Besonderheit dieses Interesses festzuhalten, da der naive Maler häufig in Beziehung zur Volkskunst und nicht zur hohen Kunst steht. In diesem Interesse wie in der skizzierenden Gestaltung und in der durch Bilder kaum belegten kopierenden und lehrenden Malmethode Rousseaus deutet sich eine Dualität des Schaffens an, die Jakovsky indirekt und abwertend als nicht-naiv bezeichnet⁷⁵⁾. Das übrige Spektrum der Quellen und Vorlagen entspricht dem naiver Künstler. Neben der außergewöhnlichen Orientierung an der äußeren Wirklichkeit arbeitet Rousseau nach Postkarten und Photographien. Wie von Vallier betont, greift er im "Karnevalsabend" und der "Jahrhundertfeier ..." auf figurale Teilvorlagen, wahrscheinlich aus Journalen, zurück. Für das frühe Bild "La Moisson au Château" benützt Rousseau einen Kupferstich aus Viollet-le-Ducs "Dictionnaire d'Architecture comparée" und für "La République française" das gleichnamige Bild von H. C. Renard. Da es noch viele Vermutungen gibt, möchte ich es bei diesen Hinweisen belassen⁷⁶⁾.

Für das Verhältnis von Rousseaus Gestaltung zu nachgewiesenen, direkten Vorlagen gibt es einige prägnante Werkbeispiele. Es handelt sich um die Bilder "Der Krieg", "La Chasse au tigre", "Vue de Bretagne. L'été" und "La carriole du Pere Juniet". Während für das letztere Bild entsprechende Familienphotos als Ausgangsmaterial dienten, sind das erste Bild nach einer Feuilleton-Illustration, die beiden anderen nach Gemälden oder deren graphischer Reproduktion entstanden. Ein weiteres Beispiel "La Bataille de Champigny" ist in seiner Zuschreibung fragwürdig und soll deshalb hier nicht behandelt werden⁷⁷⁾.

M.-Th. de Forges hat 1964 die Quellen für das Bild "Der Krieg" aufgefunden⁷⁸⁾. Diese sind der im "Ymagier" veröffentlichte Stich "Bataille des Pyramides" von Georgin und die im "Courrier français" vom 27. Oktober 1889 erschienene Illustration zu dem Roman "Le Tsar"⁷⁹⁾.

Rousseaus Bild steht der Illustration in Motivik und Anordnung in zwei horizontale, figurierte Zonen nahe. Im einzelnen übernimmt der Maler von der Vorlage motivierte Körperhaltungen und allgemein die Gesamtkonzeption mit dem über die Leichen dahinstürmenden Kriegsphantom und die radiale Gruppierung der Körper. Er verändert die Dynamik, indem er den großen Krähenschwarm eliminiert und die Bewegung in die brechenden Bäume umsetzt. Er erreicht damit geschlossene Komposition und durch Einfügung der Krähen in die Gruppe größere Grausamkeit des Vorganges. Während auf der Illustration die Realitätsweisen der Opfer und des geisterhaften Reiters unterschieden sind, gibt Rousseau Opfern und Reiter eine gemeinsame Wirklichkeit. Die Zerstörung ist in unausweichlicher Dinglichkeit festgemacht. Gegenüber der leichten, weil offensichtlichen Symbolhaftigkeit gestaltet Rousseau eine dem Vertrauten enthobene, monumentale Vision des Apokalyptischen.

Die "Tigerjagd" von 1895 arbeitet Rousseau nach dem im gleichen Jahr im Salon des Artistes français ausgestellten und in der *Monde illustré* reproduzierten Bild des Orientalmalers Rodolphe Ernst⁸⁰⁾. Er orientiert sich genau an der Landschaftsformation und der Gruppierung der drei Araber um den erlegten Tiger. Selbst die Motive des Pferdes und des Jagdgepäckes sind aufgenommen.

Trotz dieser Genauigkeiten besitzt das Bild Rousseaus einen gänzlich anderen Ausdruck, der nicht nur, wie Certigny meint (1971, 11), auf die isometrische Perspektive, sondern vor allem auf eine andere inhaltliche Auffassung zurückzuführen ist. Während Ernst das Geschehen in der auflösenden Phase zeigt, die die Jagd abschließt, gewinnt die Situation bei Rousseau überzeitliche Totalität. Der Reportagestil mit dem Herausgreifen einer augenblicklichen, wirklichen und vergänglichen Situation ist nicht mehr bestimmend, denn die Szene ist in eine andere, traumhafte Wirklichkeit entrückt. Zwar thematisiert Ernst bereits einen besonderen Aspekt der Tigerjagd, indem er

in der Verhaltenheit der Männer und der Mächtigkeit des Tieres nicht den Triumph der Jäger, sondern eher die Bewunderung für den Tiger ausdrückt, bei Rousseau jedoch sind Männer nur in Ehrfurcht und Staunen versammelt. Das eigentlich bedeutungstragende Zentrum des Bildes verkörpert das Tier, das seine Wildheit und Ungebrochenheit in den offenen Augen zeigt. In dieser Umdeutung klingt Rousseaus Mystifizierung des heldenhaften, herrschenden Raubtieres an, die man bei einigen Urwaldbildern wie "Überrascht!", "Sturm im Dschungel" oder "Das Mahl des Löwen" wie auch besonders bei der "Schlafenden Zigeunerin" wiederfindet.

Die Konzentration auf das stille Beisammensein von Menschen und Tier wird geleistet durch die umfassende Reduktion des realistischen Details in den Gewändern, Positionen und landschaftlichen Zügen.

Diese Veränderungen sind nicht auf das perspektivische oder realistische Unvermögen zurückzuführen, denn Rousseau vereinfacht das Bild und wandelt verunklärnde und ablenkende Einzelheiten in bindende und auswägende Akzente um. Rousseau setzt das szenarische, illusionistische Bild um in eine Komposition, in der die Hügellinien und die korrespondierenden Schrägen des Schattens, der Trage und des Gewehrs die figurale Gruppierung fest zusammenbinden. Die Gruppe selbst leistet die dichte Verspannung des Bildfeldes.

Das 1907 im Salon des Indépendants ausgestellte Bild "Ansicht der Bretagne" ist nach der Lithographie des Bildes "Bannalec" von Camille Bernier entstanden. Das besondere ist, daß Rousseau über eine Bearbeitung von 1906 zur endgültigen Fassung kommt. Die Veränderungen sind schrittweise zu verfolgen⁸¹⁾.

Die Vorlage zeigt in realistischer Weise eine sommerliche, lichterfüllte Landschaftsansicht, auf der unter zwei mächtigen Bäumen mit Durchblick auf dahinterliegende Bäume und Wiesen drei Kühe und ein Pferd weiden und zwei Mägde mit Wasserholen beschäftigt sind. Eine zufällige und ausschnitthafte Konstellation

tion aus der vertrauten Wirklichkeit ist wiedergegeben. Obwohl sich Rousseau mit der ersten Fassung sehr am Vorbild orientiert, gestaltet er eine dem Vorbild unähnliche Szene. Er steigert die Mächtigkeit und Dynamik der ausgreifenden Bäume und die dichte Häufung des Laubes. Anstelle der kontinuierlichen Reihung bei Bernier gibt er nun eine dichte Gruppierung der figuralen Motive, die ihren Schwerpunkt in der um den linken Baum versammelten Tiergruppe besitzt. Rousseau geht es hier wie bei der "Tigerjagd" um die Dauer, die Notwendigkeit und die Festigkeit der Ansicht. Zwar behält er noch die zufällige Ansammlung der Tiere bei, seine Tendenz zur Stilisierung und Verfremdung zeigt sich jedoch in der Monumentalität der Bäume und darin, daß die Licht- und Schattenstreifen von Berniers Landschaft in das konkrete Muster abfolgender Gras- und Erdzungen umgewandelt sind.

Auf der zweiten Fassung von 1907 sind die Veränderungen umfassend. Die Bodenstreifen sind verselbständigt und vervielfacht und suggerieren räumliche Abstände. So ist der rechte Baum mit dem Figurenpaar wesentlich weiter vorn angeordnet als das Pferd oder der linke Baum. Neben dem Zugewinn an Räumlichkeit, der auch durch den offenen Hintergrund geleistet wird, ist die Steigerung der Natur und der Komposition beträchtlich.

Die Baumschrägen verspannen das Bildfeld und die Figuren sind gefestigt. In dem hellen Pferd liegt nun das Zentrum des Bildes.

Mit der zweiten Fassung der "Bretagne-Ansicht" entfernt sich Rousseau weiter von dem naturalistischen Bild Berniers. Hat er in der ersten Fassung noch die vorgegebene Dominanz der Natur und die unregelte Gruppierung der Lebewesen beibehalten, so bildet er im zweiten Fall Einheit und notwendige Folge, indem er die Selbstbedeutsamkeit der figuralen Motive, vor allem die des Pferdes, anhebt und diese Motive in Verbindung mit den Bäumen zu Trägern eines klaren Orientierungszuges macht. Die ver-

traute und friedliche Stimmung der Szene Berniers wird in eine nahezu paradiesische Wirklichkeit gesteigert.

Die Tatsache, daß Rousseaus nach Vorlagen entstandene Bilder weder Kopien noch stilistische Nachahmungen sind, scheint für die Theorie zu sprechen, daß der Maler Rousseau unbeeinflußbar und deshalb naiv sei⁸²⁾. Das dreimal die Vorlage völlig überwindende Bildresultat steht jedoch dafür, daß Rousseau, dem als Kopist und Lehrer andere Stilausdrücke möglich gewesen sein müssen, sich mit eigenem Stil und persönlicher Auffassung an der gewählten Thematik erproben wollte. Dabei war ohne weiteres die Bewunderung für offizielle Maler mitbestimmend, denn die "Tigerjagd" steht in der einsamen und verlorenen Wüstenstimmung den Wüstenbildern Gérômes nahe.

In anderer Weise und wesentlicher mag bestimmend gewesen sein, daß er der augenblicklichen und vergänglichen Situationsbeschreibung der Vorlagen seine Auffassung einer festen und dauerhaften Wirklichkeit entgegenstellen wollte. Bezeichnenderweise ist in der Umsetzung der Modelle die Entsprechung zu sehen zu der Realisation der Skizzen. In beiden Fällen läßt Rousseau auf das zufällige Erscheinungsbild strenge Stilisierung und Verdinglichung folgen. Die Aufgabe der naturalistischen Vorbilder ist mit der Funktion der Skizzen im Werkprozeß zu vergleichen. Die erste Phase, ob Quellenauswahl oder flüchtiges Notieren, liefert kompositorische Hilfe und Inspiration.

Dieser Abschnitt zur Stilbildung sollte aufzeigen, ob und wie Rousseaus spezifische Anschauungsweise sich gegen andere Möglichkeiten durchsetzt. Seine konstante bildnerische Reaktion auf die Vorlagen, - er setzt die einen flüchtigen und zufälligen Momente darstellenden Szenen um in eine unverrückbare, fremde Wirklichkeit -, scheint zunächst für seine statische Erlebnisweise und seine unbeeinflußbare, durch keine Reflexion komplizierte, instinktiv schaffende Originalität zu sprechen. Die Tatsache jedoch, daß er in den Skizzen, den beiden Landschafts-

variationen und sogar partiell in fertigen Landschaftsbildern die augenblick-summarische Sehweise aufnimmt, belegt seine wenn auch nicht theoretische, so doch selbstbewußte Stellungnahme. Dabei sind die beiden Momente wichtig, daß einerseits die Skizzen "wie von einer anderen Hand" gemalt sind⁸³⁾ und daß andererseits die Skizzen wie die Vorlagen nur als vorbereitendes Material geschätzt werden. Rousseau unterscheidet klar nach Zwecken, denn er setzt, - allerdings in verschiedenen Graden der Härte oder Naturnähe -, gegen den sinnlichen Eindruck Differenzierung, prägnante dinghafte Gestalt und feste Komposition.

Die Naivität des Schaffens ist fraglich, denn der "souci du fini" ist eine Überzeugung, die wir auch bei den akademischen Malern und den Neo-Impressionisten antreffen⁸⁴⁾. Bei Rousseau bezieht sich diese Überzeugung zwar nicht auf eine übergreifende Theorie, aber die sich entwickelnde oder die aus den vorbereitenden Phasen entstehende Ausdruckssteigerung bezeugt, daß Rousseaus Dinghabe nicht ein emotionales, voraussetzungsloses Ergebnis ist sondern aus der Auseinandersetzung mit der flüchtigen Wirklichkeit entspringt.

Da Rousseau über die Orientierung an Natur, Vorbild und eigener Arbeit, - wie in den Kompositionsabwandlungen -, seine Vorstellung, Gestaltung und Interpretation steigert oder ausweitet, müssen seine Realisationen in ihrem Anspruch auf konsequentes "ästhetisches Weiterleben" und entschiedene Stilbildung beurteilt werden. Dabei sind die Urwaldbilder als äußerste Werkformulierungen zu verstehen.

3. Die Bildthemen

Ziermann, Gans und andere behaupten, daß der naive Künstler, also auch Rousseau, nur die Dinge um ihrer selbst willen|jenseits jedes Form- und Stilinteresses zeigen wolle. Man könne deshalb nicht von Stilwillen sprechen, da der Stil dieses Künstlertypus nur notwendiger Ausdruck der spezifischen Begriffswelt und Erlebnisweise sei⁸⁵⁾.

Gerade die von Rousseau gestaltete Themenfülle gibt jedoch Aufschluß darüber, wie vielfältig facettiert seine Erlebnisweise, seine Wirklichkeitsinterpretation und seine Mittelanwendung sind. Das Vorhandensein themenspezifischer Stilvarianten spricht meiner Meinung nach für einen Künstler, der sich überlegend seiner Mittel bedient und den Gegenstand jeweils in einer bestimmten Absicht verwirklicht.

An Bildern gleicher oder annähernder Qualität lassen sich bei verschiedener Thematik verschiedene Kompositionsformeln und Charaktere feststellen. So zeichnen sich Bilder wie der "Karnevalsabend", "Die schlafende Zigeunerin" oder die "Fußballspieler" trotz ihrer entwicklungsbedingten und inhaltlichen Besonderheit aus durch die Monumentalität und Geschlossenheit der Komposition und die geheimnisvolle, rätselhafte Stimmung des Vorganges. Dagegen besitzen Landschaftsansichten wie "Die Zollstation", "Das Stauwehr" oder "Der Angler" eine kleinteilige, offene Komposition und eine eindeutige Naturstimmung⁸⁶⁾.

Das Werk setzt sich aus vier übergreifenden Themen zusammen. Diese sind das phantastisch-symbolische Bild, - teilweise mit Tendenz zur Allegorie -, das Porträt, die Landschaft und das Stilleben. Eine kleine Sondergruppe bilden die patriotischen und rühmenden Darstellungen. Feste Grenzen zwischen diesen Gattungen sind nicht zu ziehen. Rousseau schafft mit der "Portrait-Paysage" einen symbolischen Bildtypus. Manche Landschaften erreichen den monumental-rätselhaften Charakter der erstgenannten Thematik. Die dingliche, ruhige Präsenz der Stilleben-Gegenstände eignet vielen Bildern und der Grundanschauung Rousseaus. Trotz der Übergänge ist jedoch eine thematisch unterschiedlich genommene Bedeutung festzustellen. Bereits Shattuck, Vallier, Bihalji-Merin und Descargues⁸⁷⁾ haben das Werk nach Grundthemen aufgeschlüsselt. Shattuck hat den Ansatzpunkt, nach Kategorien vorzugehen, klar legitimiert. Er

sieht als Möglichkeit für die befriedigende Werkuntersuchung nicht die chronologische Klassifizierung sondern die Einordnung der Bilder "nach Art und Integration der Grundelemente". Er unterscheidet die vier Kategorien der Landschaft, des Porträts, der Porträt-Landschaft und der Darstellung höherer Wirklichkeit. Das Stilleben ist für ihn eine sekundäre Kategorie.

Er schreibt:

" Diese Kategorien dienen zur Einteilung von Rousseaus Werk für die Zwecke der Analyse und zur Andeutung des Sinnes, den er in der sichtbaren Welt fand." (S. 88)

Die Aufgabe dieses Abschnitts ist damit formuliert.

3.1. Das phantastisch-symbolische Bild

Unter der Kategorie des Phantastisch-Symbolischen sind die Bilder Rousseau gemeint, die in der Motivik rätselhaft sind, in der Auffassung einen visionären Ausdruck besitzen und über das Anschauliche hinaus auf einen gedanklichen Inhalt oder eine tiefere Bedeutung hinweisen. Mit der Intensität des zeichenhaften Charakters geht die prägnante, mitunter auch gewaltsame, immer groß angelegte Komposition einher. Descargues und Shattuck haben die Gattung gekennzeichnet. Während Descargues jedoch das Visionäre vorrangig nur als Altersausdruck bestimmt und im Waldmotiv verwirklicht sieht, gibt Shattuck eine Erklärung mit Detailbeobachtungen⁸⁸). Für ihn zeichnet sich die vierte, eine höhere Wirklichkeit erreichende Kategorie durch die Momente der Ehrfurcht und der Ahnung kommender Katastrophen aus. Die nähere Beschreibung lautet:

" In einer entweder völlig unfruchtbaren oder unnatürlich grünen Gegend steht ein lebendes Wesen einer geheimnisvollen Macht gegenüber." (S. 94)

Shattuck nennt als Bilder der rätselhaften Thematik außer den jetzt nicht zu betrachtenden Urwaldlandschaften den "Karnevalsabend", den "Spaziergang", den "Krieg", die "Schlafende Zigeunerin" und die "Schlimme Überraschung". Hinzugefügt

sei noch das von Courthion als Genreszene eingeordnete Bild der "Fußballspieler".

Das Unheimliche und Geheimnisvolle konstituiert sich in der allgemeinen Motivik. Shattucks Beobachtung ist zutreffend. Rousseau wandelt die unfruchtbare Gegend dreimal ab mit der leblosen, kahlen, vom Mond kühl ausgeleuchteten Landschaft des "Karnevalsabends", mit dem leeren, steinigen und durchfurchten Land des "Krieges", an dessen Himmel rotglühende, an Feuersbrunst erinnernde Wolken stehen, und schließlich mit der ruhigen, gebreiteten, vom Mond beschienenen Wüstenlandschaft der "Schlafenden Zigeunerin". Die unnatürlich grüne Gegend bringt er nur mit dem üppigen und bedrängenden Wachstum des "Spaziergangs", während er die Szene der "Schlimmen Überraschung" in einer exotisch-fremden Flußlandschaft, die Gruppe der "Ballspieler" in einer Melancholie ausstrahlenden, blassen Herbstallee anordnet. Die Verfremdung ist am stärksten in dem "Kriegsbild" mit den brechenden, kahlen Bäumen, dem düsteren Himmel, dem Todesreiter und den stückhaften Leichen.

In drei Bildern tritt die geheimnisvolle Macht in Gestalt eines ungeheuerlichen Tieres auf. - Rousseau bildet die Tiere in unvertrauter, erschreckender Weise, indem er das Pferd des "Krieges" schattenhaft schwarz setzt und Hals, Kopf und Mähne zu einer verzerrten Form zusammenzieht. Dem Löwen der "Schlafenden Zigeunerin" gibt er durch das modellierende Mondlicht und die gesträubte oder verwehte Mähne mächtige Körperlichkeit und den Bären der "Schlimmen Überraschung" läßt er in unförmiger Massigkeit aus dem Erdboden auftauchen. Der Mensch ist jeweils in hilfloser Position dargestellt als sterbendes Opfer, als Schlafende und als nackte, dem Wasser entsteigende Badende. Unheimlich ist in den Szenen die gedrängte, ausweglose Nähe zwischen den Lebewesen.

Auf den anderen Bildern deuten Einzelmomente einen geheimnisvollen Vorgang an. - Fremd und einsam steht das kleine, verkleidete Liebespaar in der Winterlandschaft, über der eine schwer

lastende, bedrohliche Wolkenbank liegt. Die aus der Laube hervorleuchtende Gesichtsmaske ist für Hausenstein wie Shattuck ein erschreckendes und unheilverkündendes Motiv⁸⁹⁾. Bei dem "Spaziergang" vermutet Descargues in der Geste der winzigen Spaziergängerin eine Angstgeste und Shattuck spricht von dem unheilvoll aussehenden Wald⁹⁰⁾. Beunruhigend sind die Rückwendung der Frau und das Motiv des auf dem Weg liegenden, mit der fruchtbaren Natur kontrastierenden kahlen Zweiges. Bei dem Bild "Fußballspieler" verweisen das Mißverhältnis zwischen den großen, ansichtigen Spielern und der niedrigen, aufsichtigen Baumallee wie auch die zugespitzte Konstellation von hüpfendem und angreifendem Spieler auf eine tiefere Bedeutung. Rich, Werner und Shattuck versuchen den phantastischen Zug des Bildes zu erfassen, indem sie Gruppierung und Schwebeszustand der Figuren als Tanz beschreiben⁹¹⁾. Rätselhaft ist auch die der Fröhlichkeit der Bewegung widersprechende, traurige Herbststimmung.

Entsprechend zur rätselhaften, fremden Motivik deutet die monumentale Form auf eine besondere Sinnschicht hin.

Die Momente der Strenge, der tektonischen Komposition und der Verslossenheit greifen ineinander. Unter Strenge ist die definierende Exaktheit der Form oder die Überbestimmende Apperzeption zu verstehen, die Hausenstein vor allem in den präzise geschnittenen Silhouettenformen der kahlen Bäume des "Karnevalsabends" verwirklicht sieht⁹²⁾. Wenn Rousseau auch, wie dargelegt in dem Abschnitt zur Werkentwicklung, Vorder- und Hintergründe in räumlicher Sicht nach Deutlichkeitsgraden unterscheidet, so besitzen doch alle genannten Bilder das "Überbestimmende" in der Schärfe der Malweise und der gestochenen Klarheit. Entweder dominieren Bäume und figurale Motive als Orientierungsträger über den Hintergrund oder die Fernformen sind, so auf den Bildern "Krieg" und "Schlafende Zigeunerin" genau gegen den Himmel abgegrenzt. Die strenge Form, die trotz Ungeschicklichkeiten⁹³⁾ Zufälliges nicht erkennen läßt, konstituiert sich aus der partiellen oder gesamten großflächigen Malweise⁹⁴⁾, der Betonung der Figur mittels Umriß, Frontalität, Detailliert-

heit und Größe, der selbständigen und straffen Bildung von fremden Naturdetails und schließlich aus den nachdrücklichen Farbkontrasten. Besonders akzentuierend wirkt der Kontrast von Hell und Dunkel, der auf den Bildern "Karnevalsabend", "Krieg" und "Schlimme Überraschung" auftritt. Die tektonische Komposition verstärkt die Strenge und zeichnet sich dadurch aus, daß die Richtungen von Figur und Landschaft eindeutig achsial festgelegt sind, eine straffe Bildverspannung mittels rahmenden Bäumen oder übergreifenden Horizontlinien besteht und das erschreckende oder verwirrende Hauptmotiv das Zentrum bildet. Nur auf dem Bild "Spaziergang" ist die Figur an die Seite gerückt und damit die Beziehung zu etwas Entferntem deutlich gemacht. Eindeutige Gewichte sind gegeben, indem die dramatischen Ereignisse "Krieg", "Schlafende Zigeunerin" und "Schlimme Überraschung" durch bedrängende Formen charakterisiert sind. Die Wolken sind schwer, der Mond steht tief und der mächtige Baum ist geneigt. Dagegen erscheinen die Szenen mit dem verschlüsselten Vorgang schwerelos und entrückt, da die Himmelszonen frei und hoch sind oder im besonderen Fall der springende Ballspieler das Ragemoment der Landschaft monumental verstärkt.

Die tektonische Komposition konstituiert die Abgeschlossenheit der Darstellung. - Das Gleichgewicht, das entweder wie bei der "Schlafenden Zigeunerin" eindeutig vorhanden ist oder wie bei dem "Krieg" und den "Fußballspielern" über Kontraste hergestellt wird, die auf der Balance beruhende Bewegungsverhaltung⁹⁵⁾ und der frontale Blick aus dem Bild betonen das Gegenüber und die in sich ruhende Wirklichkeit des Bildes. Hinzu kommen Verriegelung und Abstand, sodaß selbst die großfigurigen, nahsichtigen Kompositionen dem Zugang des Betrachters versperrt sind. Bei der "Schlimmen Überraschung" sind es die Felskulissen, bei dem "Krieg" der rückwärts Gestürzte und bei der "Schlafenden Zigeunerin" Mandoline und Krug, die den Vordergrund als Grenzzone bestimmen. Besonders deutlich ist die Unzugänglichkeit auf dem Bild der "Fußballspieler" gestaltet, da der zentrale Spieler die expansive, nach vorne gerichtete Bewegung trägt, durch den korrespondierenden Baumwipfel jedoch fixiert und zum

angehaltenen Gegenüber wird. Die Wahl verschiedener Betrachtungsstandpunkte für Allee und Spieler schafft eine Bewegung ohne Ortsbestimmung, die für Shattuck zutreffend "zu einer Art der Abstraktion oder Reinheit" führt. (S. 98)

Shattuck sieht die Intensität der Bilder weniger als Folge einer besonderen Anstrengung Rousseaus, sich selbst zu übertreffen, denn vielmehr als Folge einer glücklichen Themenwahl. Gemäß seiner Anschauung, daß Rousseau ein nur-instinktiver Maler sei, spricht er von freigemachten verborgenen Kräften. In ähnlicher Weise interpretiert Vallier das Bild der "Schlafenden Zigeunerin", dessen rätselhaften, imaginativen Ausdruck sie als nicht intendiertes Ergebnis beurteilt⁹⁶⁾. Abgesehen von den generellen, auf eine besondere Bedeutung hinweisenden Merkmalen und der zum Teil ambitionierten Größe der Bildformate, ist es gerade der geschlossene Themenkreis, der gegen die glücklich-zufällige Wahl und das instinktiv erreichte Bildresultat spricht.

Rousseaus dringliches Anliegen ist das Sichtbarmachen seiner Interpretation von Leben. Alle genannten Bilder thematisieren die Situation der unsicheren Lebensexistenz, der Einsamkeit und der Lebensangst. - Die Einsamkeit des Menschen ist Inhalt des "Karnevalsabends", wo das Paar klein und verkleidet, selber fremd, in einer fremden, verschlossenen Natur steht. Die von Roh, Hausenstein und Bihalji-Merin gegebene Interpretation, daß die Einsamkeit tiefer, gelöster Friede sei, wird fragwürdig aufgrund der beunruhigenden Momente, der Isolation der Figuren und der sentimentalischen Stimmung des Ganzen⁹⁷⁾. Das zweite Bild thematisiert in der Spaziergängerin die Einsamkeit und in der Beziehung zwischen Frau, üppiger Natur und abgestorbenem Zweig das angstvolle Erlebnis der Vergänglichkeit⁹⁸⁾. Diese Andeutung des Sterbens gewinnt im "Krieg" allegorische Kraft, wo der Mensch der vollkommenen und konkreten Vernichtung ausgeliefert ist. Die Grausamkeit des Sterbens, die apokalyptische Gestalt des Reiters und die beigegebene Legende lassen es zu, hier nicht nur die Repräsentation einer Kriegsgefahr sondern auch die Symbolisierung der Zwietracht zwischen

den Menschen zu sehen⁹⁹⁾. Gegenüber dieser nicht zu über-
treffenden Vision der "irdischen Hölle"¹⁰⁰⁾ bringt das
Bild "Schlimme Überraschung" eine Szene, die in ihrem anek-
dotischen Inhalt an die Befreiungsszenen des Perseus-Androme-
da wie des Roger-Angélique-Mythos erinnert¹⁰¹⁾. Eine höhere Sinn-
schicht überlagert jedoch das Anekdotische, da nicht die Befrei-
ung, sondern die plötzlich einbrechende Bedrohung des Lebens
Gegenstand des Bildes ist. Die Situationen des Schrecklichen
und des Ausgeliefertseins sind zugespitzt dargestellt. Das
Bild der "Schlafenden Zigeunerin" dokumentiert besonders ein-
dringlich Rousseaus Anschauung und, was neu ist, seinen Ver-
such, der verhängnisvollen Wirklichkeit eine ersehnte, andere
entgegenzustellen. Rousseau veranschaulicht Bedrohung und Schutz-
losigkeit, indem er den Löwen dicht hinter die Frau schiebt
und die Zigeunerin im äußersten Stadium der Passivität, dem
Schlaf, zeigt.

Wie Boime betont hat, vermitteln aber die Stille des Schla-
fes und die Stille der Wüste auch das harmonische Miteinander
von Mensch und Raubtier. Boimes ausschließliche Interpretation
des Bildes als "eine Art biblischen Paradieses" muß allerdings
insofern relativiert werden, als Stille und Bewegungslosigkeit
eine beunruhigende Spannung enthalten¹⁰²⁾.

Rousseaus unniave, problematisierende Anschauung zeigt sich ge-
rade darin, daß er hier trotz der den anderen Bildern gegenläu-
figen Vision das Verhängnismoment nicht eliminieren kann. Lebens-
angst und Unsicherheit der Existenz sind nicht zu überwinden,
denn der Frieden ist nur möglich als phasenhafte gebannte Ge-
fahr¹⁰³⁾. Bezeichnend für die Intensität dieses Grunderleb-
nisses ist, daß die reinen Friedensbilder "Die Jahrhundert-
feier..." und "Glückliches Quartett" nicht die tiefgreifende,
mythische Aussage besitzen und das wesentlich spätere Bild
"Die Fußballspieler" die Thematik des fragwürdigen Friedens
wieder aufnimmt. Der angreifende Spieler und die blasse Herbst-
allee schränken den fröhlichen Ausdruck der übrigen Figuren ein¹⁰⁴⁾.

Der monumentale Stil, die eindringliche Erfindung fremder Rea-
lität und der die Geborgenheit des Lebens in Frage stellende Sinn

offenbaren einen hohen Grad der Erkenntnis und Bewußmachung. Mit den phantastisch-symbolischen Bildern nimmt Rousseau eine Position ein, die die verharmlosenden Kategorien des "andächtigen Herzens" und "der frommen Einfalt", des "gentil Douanier", des "simple esprit" wie des "bien-heureux" eindeutig ausschließt¹⁰⁵⁾.

3.2. Die Porträt-Landschaft

Zurückgreifend auf die Beobachtungen zur Form der ersten Themenkategorie ist festzustellen, daß nur noch die "Porträt-Landschaft", 1890 erstmalig typisiert, den phantastisch-symbolischen Bildern nahesteht.

Die vergleichbare Fremdheit beruht wiederum auf der bis ins Detail gehenden, überbestimmenden Klarheit, auf der Steigerung der Naturmotive, der umrissenen, frontalen Monumentalität der Figur und der Arbeit mit eindringlichen Farbkontrasten. Häufig, so im Selbstporträt und den Bildnissen der Clémence, des Pierre Loti, des Joseph Brummer und des Apollinaire tritt die reine oder variierende Farbe Schwarz auf und gibt den Figuren eine kompakte, unverrückbare und bedeutungsschwere Existenz¹⁰⁶⁾. In der tektonischen Komposition sind Figur und Landschaft achsial verspannt, wobei die Umgebung die Aufrichtung der Figur verstärkt oder wie auf dem Selbstporträt, den Kinderbildnissen und dem "Joseph Brummer" durch Horizontalzonen knapp einbindet. Die zentrale Position der Figur wird in ihrer Strenge durch Himmelsflächen und Rahmenwerk betont. Eindeutige Gewichte leisten den zusätzlichen Hinweis auf Bedeutung. Das freie, beim Selbstporträt sogar mit den Dingen am Himmel gesteigerte Raummoment gibt Rousseau und Clémence einen schwebenden, entrückten Stand, während die einschließenden Bäume die lastende Festigkeit des "Kindes mit Hampelmann" und das schwere Sitzen des "Joseph Brummer" bewirken.

Die beiden Arten der Gewichtung tragen wesentlich zur Distanziertheit der Bilder bei, denn sowohl das auch die Kinderbild-

nisse um 1895 und 1908 bestimmende Schweben wie das durch die bedrängende Rahmung hervorgerufene Lasten, - noch zu finden unter anderem bei der "Hochzeit auf dem Lande" und dem Bildnis Apollinaires -, schaffen jeweils einen unfußbaren und unzugänglichen Ort. Die Unzugänglichkeit, die den Vergleich mit den "Fußballspielern" und der "Schlimmen Überraschung" möglich macht, wird gesteigert durch die Bewegungsverhaltung, die straff aufgebaute Fassade des Gesichts, das strenge, abweisende Gegenüber und den konkreten Abstand zum Betrachter.

Das wesentliche Merkmal, das die "Porträt-Landschaft" mit dem phantastisch-symbolischen Bild verbindet, ist schließlich daran zu sehen, wie notwendig gefügt und hart akzentuiert diese Porträts neben den reinen Porträts erscheinen. Bei den reinen Porträts ist eine gewisse Zufälligkeit der Ansicht wie eine offen zutage liegende Ungeschicklichkeit der Form wahrzunehmen¹⁰⁷⁾.

Dagegen gewinnen Ungeschicklichkeiten bei den "Porträt-Landschaften" durch die strenge, verspannende und steigernde Ordnungstendenz demonstrativ, systematisch-formalen Anspruch. Hinzuweisen sei auf das Brustbild des "Pierre Loti", wo Hand und Kragenausschnitt den Ausgleich zum Gesicht herstellen und wo Ungeschicklichkeiten gerade durch die straffe Balance und die harte Gesichtsfacettierung repräsentativen, bedeutungsvollen Ausdruck erhalten.

Die sich wie bei den phantastisch-symbolischen Bildern in der strengen Form ausdrückende hohe Bedeutungslage macht die "Porträt-Landschaften" als "integration-symbols" deutbar¹⁰⁸⁾. So verkörpern die Frauenbildnisse die Gedanken der Schönheit, Jugend und Liebe, das Bildnis des "Kindes mit Hampelmann" die der Freude und Sorglosigkeit, das des "Pierre Loti" den Gedanken der Ferne und das des Apollinaire den Gedanken der Inspiration. Mehr noch als bei den phantastisch-symbolischen Bildern bleibt ein rätselhafter, nicht aufzuschlüsselnder Rest häufig bestehen wie der Kontrast zwischen Kind und Hampelmann, der verlorene, einsame Ausdruck der Kinderbildnisse und die "unheimliche Gebärde einer Umkehrung" bei dem Frauenbildnis von 1895. Am rät-

selhaftesten ist das Bildnis "Kind auf Felsen" um 1895, das aufgrund seiner gigantischen Proportionen und des Schwarz-Weiß-Kontrastes von Gauthier als Bildnis eines gestorbenen Kindes gesehen worden ist¹⁰⁹⁾.

Mittels Motivik, Form und verschlüsselter Bedeutung erreichen die "Porträt-Landschaften" die hohe Bedeutungslage der phantastisch-symbolischen Bilder. Allerdings gelangt Rousseau mit der gebundenen Porträtthematik nicht in den Bereich der tiefgreifenden Erkenntnis, Lebensinterpretation und Wunschvorstellung, der die Ereignisbilder auszeichnet. - Mit der "Porträt-Landschaft" vertritt Rousseau einen größeren künstlerischen Anspruch als mit dem reinen Porträt.

3.3. Die Landschaft

Anhand der erkannten, Bedeutung steigernden Bildmittel bei phantastisch-symbolischem Bild und Porträt-Landschaft lassen sich auch bei Landschaft und Stilleben entsprechende Konzeptionen finden. Grundsätzlich unterscheiden sich jedoch beide Themengruppen von der genannten durch eine einfachere Bedeutungsebene und zugleich andere Bildstruktur.

Basler beurteilt die Landschaften als Ansichten eines Sonntagsspaziergängers, der die Natur als festliche aufnimmt¹¹⁰⁾. Wenn diese Sicht auch nicht unbedingt mit dem Volksempfinden identifiziert werden kann, - viele Landschaftsbilder Rousseaus gehen über das fröhliche, unproblematische Schildern des Sonntagsmalers hinaus¹¹¹⁾. So ist bei den meisten Landschaften ein nicht monumentaler, idyllischer Grundzug festzustellen.

Den Bildern eignen das kleine Format, der entsprechende kleine Maßstab der Gestaltung, die gesamtheitlich-übergängige Wirkung, der nur geringe tektonische Aufbau und die naturnahe Erlebnisintensität.

Da in vielen Fällen die Landschaftsbilder Umsetzungen von Skizzen sind, muß für alle Bilder ein bestimmter Grad von Organisation, Komposition und Stilisierung angenommen werden. Bezeichnend ist jedoch, daß in vielen Landschaftsbildern das ordnende, analytische Verfahren nicht vordringlich ist.

Prinzipiell ist die Motivik leicht zugänglich.- Neben Ansichten von Paris und stillen Vororten finden sich vornehmlich Darstellungen ländlicher Gegenden, Parks und Flußlandschaften. Rich und Descargues haben zurecht auf die vergleichbare Motivik bei den Impressionisten hingewiesen¹¹²⁾. Rousseau gestaltet die Vertrautheit und Beschaulichkeit der Landschaft, indem er die tages- und jahreszeitliche Stimmung erfaßt und die Landschaft nie unberührt gibt, sondern belebt sein läßt durch den Menschen und dessen Einrichtungen. Er malt fern im Land liegende Dörfer wie das von 1886 und Saint-Cloud um 1904 wie 1905, weidende Kühe wie auf den Bildern von 1886, 1907, 1909 und 1910, Wege mit Spaziergängern auf den Parkansichten und Flußlandschaften mit Anglern wie auf den Bildern von 1886 und 1909¹¹³⁾.

Bezeichnend für Rousseaus realitätsbewußte Orientierung an der vertrauten, vom Menschen beeinflussten Landschaft sind sein Interesse an der angelegten, geordneten Natur, - den Straßenbäumen, Vorgärten, Befestigungsanlagen, Alleen und Parks -, und sein Interesse an Zeichen der Industriewelt. Man findet auf den Bildern Eisenbrücke, Dampfboot, Sägewerk, Stauwehr, Doppeldecker, Luftschiff, Telegraphenleitung und Fabrik. Besonders der Schlot kehrt als stereotype Markierung immer wieder, und zwar häufig unerwartet aus dem Grün auftauchend wie auf den Bildern "Die kleine Straße", "Ansicht der Sèvres-Brücke" und "Quai d'Austerlitz"¹¹⁴⁾.

Merkmale der Bildstruktur sind weder Strenge noch tektonische Komposition noch strikte Abgeschlossenheit. - Aufgrund der Naturbeobachtung und der ins Bild übernommenen Naturhaftigkeit vermeidet Rousseau das zum ersten Mal beim "Karnevals-

abend" auftretende, Überbestimmende Moment. Trotz einer gewissen, seinem Stil allgemein eignenden Detaillierung gibt er die übergängige, der Ferne zu verschwimmende Landschaft, indem er gerne im Vordergrund die deutlicher umrissenen Formen von Ufer, Fluß, Boot, Grünfläche oder einzelnen Bäumen anordnet und den Hintergrund mit den Fernformen leicht aufragender Türme und Schlote, dichter Laubmassen und weicher Wolkenformationen strukturiert. Genannt seien hier die Ansichten des "Stadtzollamts" und des "Stauwehrs", die in exemplarischer Weise die übergängige Schichtung und die Illusion einer kontinuierlichen Fernausdehnung vorführen. Charakteristisch sind für die organische, häufig fließende Gesamtwirkung die tupfende Malweise, das Zurückdrängen der vereinzelt Gegenstände, die Auflockerung des festen Umrisses zu einer naturnahen Begrenzung und das Arbeiten mit nur wenigen, kleinen Farbakzenten.

Der naturnahen Gesamtgestaltung dienlich besitzt die tektonische Komposition nicht die vorrangige Funktion wie in den beiden anderen Bildkategorien. Kennzeichnend dafür ist, daß es keine verbindliche Kompositionsformel gibt. Die achsiale Verspannung kommt nur verdeckt zum Tragen, da das Grundgerüst von Ufer- und Wegschrägen, breit gespannten Brücken, Horizontlinien und aufragenden Bäumen wie Schloten aufgelockert ist. Der Landschaftsausschnitt ist zufällig und vertraut.

Wesentlich ist hierbei im Unterschied zum phantastisch-symbolischen Bild und dem Porträt, daß die offene Komposition auch in Richtung auf den Betrachter zu offen bleibt. Es gibt keine Vordergrundverriegelung. Der tiefe Horizont, die abfolgenden Pläne, die einwärts führenden Linien und die klein eingebetteten Dinge suggerieren eine ungestörte Dehnung in die Ferne. Die Aufsicht von einem erhobenen Betrachterstandpunkt aus gibt zwar den Landschaften ein gewisses Entrückt-Sein, orientiert aber zugleich in Verbindung mit den kleinen Spaziergängern, - zumeist Rückenfiguren -, den Blick umso stärker in das Bild hinein. Genannt seien hier die "Allee im Saint-Cloud-Park", die "Ansicht der Ile St. Louis..." und das Bild "Der Angler"¹¹⁵⁾.

Neben den atmosphärischen, Freude und Geborgenheit vermittelnden Landschaften gibt es Ansichten, die trotz der Naturnähe fremd, rätselhaft und beunruhigend sind. Das beunruhigende Moment ist ausgeprägt auf der "Ansicht von Malakoff" und dem Bild "Der Steinbruch", wo einerseits die mächtigen Telegraphenmasten, die harten, kubischen Häuser und der schwere Himmel die Menschen verschwindend klein erscheinen lassen und wo andererseits die spätsommerliche, öde Landschaft, der monströse, denkmalhafte Steinbruch und die tief vorbeiziehenden Wolkenfetzen die melancholische Umgebung bilden für den einsamen, in "schrecklicher Isolierung" auf dem Weg stehenden Spaziergänger Rousseau¹¹⁶⁾. Auf die beiden Ansichten der "Stuhlfabrik von Alfortville" und der "Sèvres-Brücke" ist Courthions Begriff der "vérité surnaturelle" besonders anzuwenden, denn die örtliche Gegebenheit ist jeweils dinglich-hart, abgeschlossen und ohne vertraute Atmosphäre gesetzt¹¹⁷⁾. Rätselhaft sind die Landschaften, die überdimensionale, an die Urwaldvegetation erinnernde Pflanzenmotive bringen wie die "Ansicht des Montsouris-Park", "Frühling im Bièvre-Tal" und "Die kleine Straße"¹¹⁸⁾.

Um den Grad der Verfremdung, der diese Bilder charakterisiert, zu ermessen, sei auf die äußerst zugänglichen Ansichten des "Stadtzollamts" und der "Allee im Saint-Cloud-Park" hingewiesen, die die harmonische Einheit von vertrauter, stiller Natur und sich in dieser Natur selbstverständlich bewegendem Menschen aufzeigen¹¹⁹⁾.

Die Landschaften fremder Motivik zeichnen sich dagegen aus durch die Merkmale der früheren Kategorien, durch Strenge, Tektonik und Distanziertheit.

Zutreffend hebt Bihalji-Merin an den Bildern der "Befestigungsanlagen", der "Ansicht von Malakoff" und der "Ansicht der Sèvres-Brücke" die konstruktive Wirkung hervor¹²⁰⁾. Noch in diesen Zusammenhang zu nehmen sind die "Ansicht der Stuhlfabrik von Alfortville" in der ersten Fassung und das Bild "Umgebung von Paris".

Die Stilisierung hat Vorrang vor der Naturnähe. - Häuser, Brücken, Acker, Telegraphenmasten und Schlote, im Fall des "Sèvres-

res" Bildes sogar die rechte Baumreihe, sind dinglich hart gesetzt, scharf umrissen und im Verhältnis zum Gesamten größenmäßig übersteigert. Die Schichtung bis zum Hintergrund ist nicht kontinuierlich. Ein straffes Gefüge von Achsen und Schrägen verspannt die Landschaften, in denen jeweils einzelne Motive anderen weit übergeordnet sind. Die Ansichten konzentrieren sich im mittleren Bildfeld, denn die Perspektive ist zwingend und gezielt festgelegt und die seitlichen Bildränder fungieren als strenge Grenzen. Die Zufälligkeit des Ausschnitts entfällt, denn die Komposition ist durch Kontraste und Gegenstandsbeziehungen streng ausbalanciert. Bestes Beispiel für die fest gefügte, ja gewaltsame Komposition ist die "Sèvres-Ansicht", wo Boote, Schlot und Luftfahrzeuge die Festigkeit der Landschaft akzentuiert steigern.

Die Distanz zum Betrachter konstituiert sich in dem Gefügekarakter, dem schwankenden Betrachterstandpunkt bei den Ansichten der "Stuhlfabrik..." und "Malakoff" und in den bildauswärts gewandten, demonstrativ gesetzten Spaziergängern der Bilder "Steinbruch", "Umgebung von Paris" und "Malakoff".

In der beunruhigenden Motivik, der strengen Form und der Unzugänglichkeit, - der Mensch steht klein und verloren in einer mächtigen, fremden Umwelt -, besitzen die letztgenannten Landschaften die Monumentalität, die sie in die Nähe phantastisch-symbolischer Bilder wie des "Karnevalsabends" und des "Spaziergangs" rückt.

Überwiegend allerdings und damit den besonderen Charakter der Rousseauschen Landschaftsmalerei aufzeigend sind die vertrauten offen komponierten Ansichten, die als idyllische, vereinfachte Bilder eine einfache Bedeutungslage ausdrücken. Der Sinn ist unproblematisch, denn der Mensch, am besten verkörpert mit dem Motiv des Geborgenheit vermittelnden Anglers¹²¹⁾, befindet sich harmonisch eingebettet in schöner Natur und Umgebung. Die Beurteilung Rousseaus als eines kindlich-offenen und glücklichen Menschen und eines den Alltag kompensierenden Sonntagsmalers trifft hier unumschränkt zu. Bezeichnend für die, eine kategorische Einordnung als naiver Maler erschwerende Mehr-

schichtigkeit Rousseaus ist es jedoch, daß es auch fremde und beunruhigende Landschaften gibt. Sie spiegeln Melancholie, Einsamkeit und Vergänglichkeit des Menschen wider. Diese Fremdheit ist Ausdruck eines unnaiven, weil die Geborgenheit infragestellenden Gefühls, das für die vertraute und festtägliche Naturwirklichkeit völlig überwindenden Kriegs-, Friedens- und Urwaldbilder verantwortlich ist.

3.4. Das Stilleben

Das Stilleben soll hier nur kurz angeführt werden, da die Gegenständlichkeit einfach ist und knapp benannt werden kann.

Zwischen 1890 und 1910 malt Rousseau 15 Stilleben, von denen nur drei Stilleben mit verschiedenen Gegenständen, alle anderen Blumenstilleben sind. Während auf den drei Bildern die Gruppierung von Früchten, Kerze, Cognacflasche und Geschirr deutlich variiert, ist den Blumenstilleben eine feste Bildformel gemeinsam. Mit Ausnahme der drei frühen Bilder ist immer eine auf einem Tisch und vor einem Vorhang oder geschlossenen Hintergrund stehende Vase gegeben, aus der sich ein üppiger Strauß großer Blüten entbreitet. Unterschiedlich sind jeweils die Farbgebung, die Ausformung der Blumen und die Organisation des Straußes¹²²).

In keiner anderen Themenkategorie hat Rousseau so ausschließlich ein Grundschema behauptet. Die Blumenstilleben stehen den Urwaldbildern am nächsten, wo Rousseau einen bestimmten Formenapparat entwickelt und immer wieder variiert.

Die ständige Variation der Blumensträuße hat Vallier dazu veranlaßt, in der Beschäftigung mit dem einfachen Gegenstand eine problemlose Unterhaltung zu sehen, bei der Rousseau "seinen Maltrieb in reinsten Form spielen lassen konnte". (1961, 118) Die ungleiche Qualität und die zuweilen fehlende starke Verdichtung, die auf anderen Bildern zu finden ist, führt sie auf die meisternde und deshalb nahezu mechanische Gestaltungsweise zurück. Diese Begründung erinnert an Coopers und Shattucks Bewertung der Urwaldbilder. Meiner Meinung nach ist jedoch für das Gleich-

bleibende der Blumenstilleben nicht die problemlose Gestaltungsweise verantwortlich zu machen, -die einzelnen Bildlösungen sind kompositorisch und koloristisch differenziert geordnet-, sondern die durch die reine Gegenständlichkeit hervorgerufene eingeschränkte Stil- und Bedeutungslage.

Zervos weist 1927 darauf hin, daß Rousseau die Dinge nicht zu idealisieren suche, weil er die ideelle Anschauungsweise grundsätzlich und von vornherein besitze. Die Idealität beruhe nicht wie bei den bewußten Malern auf einem System der Abstraktionen, sondern auf dem Denken, das sich im Bereich der Imagination bewege (S. 20). Diese Feststellung ist zutreffend, denn alle Bilder konstituieren eine wesentliche, dingliche und dauerhafte Wirklichkeit. Die Ausrichtung der Imagination ist jedoch, wie aufgezeigt wurde an den bisherigen Themenkategorien, bestimmt durch den Gegenstand, das spezifische Erlebnis und die jeweilige Vermittlungsabsicht Rousseaus. Trotz der prinzipiell ideellen Anschauung ist es deshalb erlaubt, von einem Idealisierungsvorgang zu sprechen, da Rousseau an den Kategorien eine jeweils prägnante und charakteristische Auffassungsweise entwickelt.

Nach anfänglichen, volkskunsthaf und nur dekorativ wirkenden Versuchen¹²³⁾ gelangt Rousseau seit der Jahrhundertwende zu phantastischer Motivik, kompositorischer Formel und gesteigerter poetischer Ausdruckskraft.

Während auf dem Stilleben um 1902 der Strauß aus Stiefmütterchen, Dahlien, Vergißmeinnicht, Mimosen und zusammenfassenden Blättern relativ kleinteilig und flächig gegeben ist, sind die Blumensträuße um 1909 und 1910 vereinfacht und voluminös verdichtet. Zunehmende Größe, kubische Ausformung und massive Ballung der Blüten und Blätter bewirken eine Monumentalität und Fremdheit des Motivs, die im Werk nur noch bei den Vegetationselementen der Urwaldbilder zu finden ist. Ein Stilleben von 1910 bringt sogar direkt das exotische Motiv der Lotosblume (Abb. Bouret, 50), das uns von späten Urwaldlandschaften wie "Neger von einem Jaguar angegriffen" und "Der Traum" bekannt ist.

Die Komposition zeichnet sich durch Klarheit und einfaches Gleichgewicht aus, wobei die unterschiedlich angeschnittene oder nur horizontal durchlaufende Tischplatte die ruhende Basis gibt für die zentral gestellte, bauchige oder gelängte Vase. Ein Vorhang hinterfängt auflockernd und doch konzentrierend die Vase, denn er korrespondiert in seinen weichen, schrägen Faltenzügen mit den Richtungen des Straußes und setzt in anderen Fällen den senkrechten, festigenden Akzent. Das Gleichgewicht des Bildes entsteht nicht wie bei dem phantastisch-symbolischen Bild oder der "Porträt-Landschaft" durch akzentuierte Rückung, Kontraste und straffe Verspannung, sondern durch lockere Entsprechungen. So gleicht Rousseau die zu hochgerückte Anordnung der Vase häufig mittels einer vorgelegten Efeuranke aus und organisiert die Sträuße mittels einzelner Blütengruppen. Vorrangig bilden im Strauß die großen, vollen Blüten das Zentrum, von dem aus Blätter und feingliedrige Blütenstengel leichtgefächert zu den Seiten hin ausstrahlen. Die Unterscheidung in massive und offene Strukturen schafft zusammen mit den Farbakzenten den Höhepunkt des Lockeren im Bild, denn der Strauß erscheint trotz seines klaren Aufbaus bewegt und räumlich verschlungen. Der abgesonderte und gegenübergestellte Gegenstand ist mit eigenem Leben erfüllt.

Im Unterschied zu den drei anderen Themengruppen sind die Blumenstilleben weder verschlüsselt noch naturnahe gestaltet. Sie weisen auf keine gedankliche Bedeutung hin und vermitteln nicht das Erlebnis von umgebender Welt. Der Gegenstand "schöne Natur" ist selbstbedeutsam geworden, da die zuständliche Realität in keinen übergreifenden Zusammenhang mehr eingeordnet ist. Die Kategorie der Stilleben ist autonom im Werk, denn die phantastische Motivik fungiert nur als nicht erklärbare, fremde Wirklichkeit. Das Moment des Bedrohlichen oder Rätselhaften ist nicht gebildet.

Aus dieser Autonomie sind zwei Konsequenzen zu ziehen.- Als einzige Gattung im Werk repräsentiert das Stilleben am ehesten die naive und instinktive Schaffensseite Rousseaus, denn Rousseau setzt sich hier, ungestört von konventionellen, darstellerischen

und inhaltlichen Problemen ausschließlich mit einem abgesonderten Gegenstand auseinander. Da erzählende und schildernde Absichten fehlen, die die Gegenstände im übrigen Werk zusätzlich bestimmen, treten die kompositorische Erfindung und die spannungsvolle Sinngebung nicht in der Weise, wie bekannt, in Kraft; Shattuck, der im Unterschied zu Vallier an den Blumenstilleben keine mechanische Gestaltungsweise feststellt, schreibt zurecht:

" Durch ihre Unmittelbarkeit, ihre Einfachheit und ihre sensitive Farbe gehen diese Stilleben über die elementaren Werte der Komposition und Dekoration hinaus. Es sind die kleinsten und am dicksten bemalten unter seinen Werken, und sie haben eine Intensität des Gefühls, - des Gefühls für die reine Farbe und für die natürliche Form-, das in seinen größeren Bildern nicht oft so konzentriert ist." (S. 97)

Aus dem Vergleich der Blumenstilleben mit den zeitlich und motivisch nahen Urwaldbildern wird ersichtlich, wie sich bei Hinzukommen des Bedeutsamen und Erzählenden die Phantastik, die Komposition und die Aussage steigern. Die Blumen verkörpern dort nicht nur die schöne, fremde Natur, sondern auch das Unnahbare, Paradiesische und Bedrohliche der Vegetation. Sie setzen die wesentlichen Akzente für das friedliche oder blutige Geschehen.

Innerhalb des Rousseauschen Stils sind verschiedene, themenspezifische Wertigkeiten festzustellen. Es kann nicht von einer engen, statischen Begriffswelt und Erlebnisweise gesprochen werden, da Rousseaus Beziehung zu den darzustellenden Dingen differenziert und jeweils charakteristisch ist. Während das Stilleben am meisten für das naiv-unproblematische sich selbst erfreuende Malen Rousseaus spricht, wobei die koloristische und ordnende Begabung unmittelbar und einfach erscheinen, vermittelt die Landschaft die außergewöhnliche Naturbeobachtung des Malers und sein Bemühen, das Gestimmtsein und das Geborgenheitsgefühl des Menschen feiernd auszudrücken. Bei intensivster Erlebnisweise, wo die Fremdheit der Landschaft wächst und das Moment des Rätselhaften hinzukommt, entstehen Bilder monumentalen, strengen Charakters. Hier ist in Motivik und Form eine Bedeutung intendiert, die der phantastisch-symbolischen Bilder nahesteht. An der Kategorie

des phantastisch-symbolischen Bildes entwickelt Rousseau seine bisher größten Möglichkeiten der Erfindung fremder Wirklichkeit, der spannungsreichen Bildorganisation und der Interpretation von Leben. Bezeichnend für die künstlerischen Ambitionen Rousseaus und den hohen Stil dieser Bilder sind die eigene Wertschätzung Rousseaus, das Urteil der Zeitgenossen und der in der Literatur wiederholte Hinweis auf Rousseaus Neigung zu den akademischen Malern¹²⁴⁾. Bezeichnend ist auch für die Bedeutungsintensität dieser Bedeutungslage, daß er einen besonderen Typus des Porträts erfindet, die Porträt-Landschaft, den er mit den monumentalen und symbolisierenden Mitteln der genannten Kategorie gestaltet.

Der Begriff der Naivität reicht nicht aus, um Rousseaus Schaffen zu benennen. - Zum einen entfernt er sich häufig vom volkstümlichen oder offensichtlich ungeschickten Ausdruck anspruchsloser Bilder¹²⁵⁾. Zum anderen gelangt er mit den phantastisch-symbolischen Bildern in einen Bereich mythischer, visionärer Inhalte, der es irrelevant macht, von Laienmalerei zu sprechen. Diese erzählenden Bilder mit dem die Verlässlichkeit der Welt infragestellenden Sinn dokumentieren den hohen Grad von Bewußtmachung, der ihnen auch im Werk eine Sonderposition zuweist.

Ergebnisse zum Kapitel

Ziel der Untersuchung von Gestaltungsprinzipien im Werk war es, zunächst einmal einen breiteren Aufschluß darüber zu bekommen, wie sehr Rousseaus Schaffen durch den Vorgang des Lernens, des Aufnehmens und des Abklärens bestimmt ist. Es muß begründet der Anschauung widersprochen werden, daß es sich bei Rousseaus Gestaltung um ein nur-instinktives, nicht durch den Künstler gelenktes und jeweils voraussetzungsloses Hervorbringen handle. Rousseau setzt sich auseinander mit den Darstellungsproblemen des räumlichen Ortes, der Naturszenerie, der an einer ruhigen oder bewegten Handlung teilnehmenden Figur, der selbstbedeutsamen, repräsentativen Figur und der Figurengruppe. Er erarbeitet seinen Stil, indem er das Detail schrittweise zu einer festen, gespann-

ten und sogar monumentalen Einzelform umbildet und die Komposition zunehmend strafft und konzentriert. Er behauptet seinen Stil des Beendes gegenüber der summarischen, spontan-skizzierenden Darstellungsweise in Zeichnungen und Landschaftsskizzen sowie gegenüber der freien und routinierten Auffassung seiner Delacroix-Kopie und seiner Blumenquarelle. Schließlich handhabt er seinen Stil in der Differenzierung von Bedeutungslagen, indem er den phantastisch-symbolischen Bildern und den repräsentativen Porträts eine hohe, den Landschaften eine idyllische Form und den Stilleben den Ausdruck des abgelöst Schönen gibt.

4. KAPITEL

Die Sonderposition der Urwaldbilder im Werk

Die zu Anfang des dritten Kapitels aufgeworfene Frage, ob die Reihe der Urwaldbilder exemplarisch für das allgemeine Gestalten Rousseaus sei oder im Werk eine Sonderposition einnehme, kann jetzt in beiderlei Hinsicht positiv beantwortet werden.

Aus den Äußerungen in der Literatur, die speziell auf die Urwaldbilder eingehen, möchte ich hier nur einige herausgreifen. Descargues, Eichmann, Vallier, Cooper und Shattuck heben die Sonderposition der Bilder hervor. Für Descargues steht das Auftreten der exotischen Bilder in keinem Zusammenhang mit dem Werk (S. 119):

" ... les tableaux exotiques surgissent dans 'la chronologie d'une manière abrupte."

Nichts kündigt die Bilder "Sturm im Urwald" oder "Die schlafende Zigeunerin" wie auch "Schlimme Überraschung" an. - Vallier und Eichmann beurteilen die Urwaldlandschaften als die freiesten und instinktivsten Bilder des Werkes. Vallier sieht Rousseaus Bewußtsein durch die Freiheit des Ausdrucks und der Ausführung ersetzt, da die Farbgebung intuitiv sei und die Auseinandersetzung mit Vorbildern und Darstellungsproblemen fehle (1961, 141ff). Die Argumentation Ingeborg Eichmanns ist vielschichtiger. Eichmann lehnt es ab, Rousseau als naiven, instinktiven Maler einzuordnen. Mit seinen Landschaftsskizzen offenbare er seine Unabhängigkeit vom naiv-detaillierten Stil. Mit der Umsetzung der Skizze ins Bild zeige er wie Cézanne und Seurat ein sehr genaues Verständnis für die Vollendetheit eines Bildes. Die Urwaldbilder seien dagegen naive Bilder par excellence, da weder das Arbeiten vor dem Gegenstand noch eine Stilentscheidung stattfänden. Charakteristisch sei, daß sie im Unterschied zu den an der Natur orientierten und kompositorisch umgesetzten Landschaften ausschließlich aus der Imagination entstanden seien¹²⁶). Völlig konträr äußern sich Cooper und Shattuck, die die schon seit Uhde bestehende Wertschätzung der Urwaldbilder nicht teilen. Trotz einer teilweisen Bewunderung für Farbe und Erfindung kritisiert Cooper Momente, die seiner

Meinung nach im übrigen Werk nicht vorhanden seien, nämlich die kompositionelle Gleichförmigkeit und den Mangel an spontaner Poesie wie an Erfindungsreichtum. Bezeichnenderweise hält er das außerhalb der Reihe stehende Bild "Die schlafende Zigeunerin" noch vor den Bildern "Die Schlangenbeschwörerin" und "Die Flamingos" für das schönste der exotischen Bilder und das Hauptwerk Rousseaus. Der "Traum" ist ihm zu sehr durchgeführt (S. 58f). Shattuck verstärkt die Auffassung Coopers. Die Urwaldbilder seien nicht so sehr aufgrund irgendeiner ästhetischen Überzeugung sondern vielmehr aufgrund eines Karriere- und Verkaufsstrebens entstanden. Rousseau habe die tropischen Gegenstände bis zur Grenze mechanischer Wiederholung gemalt. (S. 87)

Nach diesen fünf Äußerungen scheint die Sonderposition der Urwaldbilder folgende zu sein. Die Bilder treten voraussetzungslos im Werkkontext auf, sind ausschließliche Ergebnisse des Instinktes und der Vorstellung und unterscheiden sich vom Werk durch die kompositorische und allgemein formale "Mache". Meiner Meinung nach wird man mit diesen isolierenden Wertungen der Sonderposition der Urwaldbilder nicht gerecht. Die Bildreihe ist ein wichtiger Teil des Werkes und muß insofern Gestaltungsvorgänge und -momente des Werkes aufweisen. Das Besondere der Bildreihe wäre dann dahingehend zu untersuchen, ob es auf der Steigerung des Allgemeinen beruht oder durch ein Hinzukommendes entsteht.

Descargues Feststellung, daß im Werk nichts das Auftreten der exotischen Bilder ankündige, scheint berechtigt zu sein. Nach Porträts und Landschaften malt Rousseau 1891 das erste Urwaldbild mit dem "Sturm im Dschungel". Während die Konzeption des Bildes "Schlafende Zigeunerin" ebenso außergewöhnlich ist, kann man das dritte von Descargues genannte Bild "Schlimme Überraschung" bereits auf die angesetzte Thematik des Urwald- und des Wüstenbildes zurückführen. Es handelt sich zunächst nur um die Begründung des ersten Urwaldbildes, da die späteren Urwaldbilder offensichtlich in das Werk integriert sind.

Gegen Descargues spricht: Zum einen sind Quellen wie im Fall des Bildes "Die Schlafende Zigeunerin" zu vermuten, wo Bilder Gérômes Rousseau angeregt haben¹²⁷⁾.

Diese Quellen können in den Bereichen der Weltausstellung von 1889, der populären Druckgraphik wie der Reise- und Familienjournale und der Kunst exotischer Thematik liegen¹²⁸⁾. Zum anderen kann das frühe Urwaldbild locker in das Werk eingeordnet werden, da einige Bilder Form und Inhalt bereits andeutungsweise vorbereiten. Der "Karnevalsabend" präfiguriert, wie Shattuck betont hat, mit dem Netzwerk der Zweige das auf dem Detail und dichter Verflechtung beruhende Labyrinthsystem der Urwaldbilder. (S. 86). Mit diesem Bild, dem "Spaziergang" und dem "Rendez-vous" sind die unruhige Bildflächenfaktierung, die primäre Vegetationsgruppierung und die Kleinheit des von der Vegetation umgebenen oder eingeschlossenen figuralen Motives formal angelegt. Inhaltliche Beziehungen sind auch zu beobachten. Das Urwaldbild greift den beunruhigenden und rätselhaften Charakter der genannten Bilder auf.

Das Besondere an dem Auftreten des ersten Urwaldbildes in Relation zu den vorangegangenen Werken ist, daß die allgemein formal-inhaltlichen Merkmale gesteigert werden und ein vollkommen Neues hinzukommt. Die Vegetation ist Hauptgegenstand des Bildes, die Himmelszone ist reduziert und die Pflanzen bauen in akzentuiert gegeneinander geschobenen Gruppen große Dichte und dynamischen Zusammenhang auf. Das figurale Motiv, der Tiger, ist in die Natur durch seinen räumlichen Ort und die korrespondierenden Vegetationszüge eingebettet. Die figuralen Motive der anderen Bilder heben sich dagegen abgesondert von der Umgebung ab.

Dargestellt ist nicht mehr die verfremdete Wirklichkeit vertrauter Landschaft, sondern eine absolut fremde, exotische Wirklichkeit. Die Auffassung des Baumes weist noch zurück und belegt den immanenten Sinnzusammenhang des Urwaldbildes mit anderen Bildern, auf den ich später eingehen werde. Das Geheimnisvolle, Beunruhigende der Natur gewinnt jetzt konkrete Gestalt in dem sich zum Sprung duckenden Tiger. Das Bedrohliche

ist sichtbar gemacht. Im Unterschied zu den ambivalenten, verschlüsselten Darstellungen ist "Sturm im Dschungel" das erste Ereignisbild.

Das zeitliche Auftreten des Bildes "Sturm im Dschungel" ist demnach aus Rousseaus Bedürfnis zu erklären, Bewegtheit zu gestalten, die selbstwirksame Natur eindringlichen Charakter annehmen zu lassen, das Bedrohliche zu konkretisieren und eine Erzählung mit dramatischem Höhepunkt aufzubauen. Bezeichnenderweise leitet das Urwaldbild eine Phase ein, in der die diese Momente weiterführenden Bilder "Der Krieg" und "Die schlafende Zigeunerin" entstehen. Das letztere Bild belegt noch einmal den Zusammenhang zwischen Werk und Urwaldbild, indem es die traumhafte, scheinbar friedliche Situation des "Karnevalsabends" mit dem bedrohlichen Motiv des Raubtieres verbindet.

Von einem abrupten Auftreten der exotischen Landschaften kann nicht gesprochen werden. Die Sonderposition des frühen Bildes und der später aufsetzenden Urwaldbilder beruht vielmehr darauf, daß allgemein vorhandene Tendenzen verstärkt werden und, was neu ist, in einer speziellen Form und Thematik zu freierer, direkterer und spannungsreicherer Gestaltung gelangen. Von diesem Punkt ausgehend ist Kritik an Valliers und Eichmanns Feststellung zu üben, daß die Urwaldbilder die freiesten und instinktivsten Bilder des Werkes seien. Sie sind die freiesten Bilder im Sinne bildnerischer Erfahrung, da sie der späten Werkstufe zugehören und somit Rousseaus langjährige Arbeit an Darstellungsproblemen und Bildlösungen wie auch die getroffene Stilentscheidung voraussetzen. Gegen die Einordnung als instinktiv-naive Bilder sprechen jedoch die interne Stilentwicklung, der Zusammenhang mit dem Werk, der homogene, nahezu systematische Formenapparat, die komplizierte Kompositionsart und die dramatische Höhepunkte ausbildende Erzählweise.

Vallier und Eichmann begründen ihr Urteil zunächst damit, daß die handwerkliche Ausführung der Urwaldbilder instinktiv gewesen sei. Nach Ardengo Sofficis Überlieferung setzte Rousseau

die Farben instinktiv, indem er zuerst alle Grün, dann die Blau, danach die Rot malte. Er begann die Bilder am oberen Bildrand und führte sie schrittweise bis zum unteren Bildrand aus¹²⁹⁾.

Diese Vorgehensweisen sind aber nicht unbedingt als instinktive zu interpretieren. Zum einen repräsentiert das beschriebene Vorgehen in Farbsetzung und Ausführung eine ökonomische Systematik des Vollendens, die das spontane Finden der Farbtöne mit enthält¹³⁰⁾. Zum anderen hat Uhde hinreichend am Beispiel der "Schlangenbeschwörerin" die formalen Probleme geschildert, die Rousseau bis zum Beenden des Bildes beschäftigten. Es handelte sich demnach nicht um eine sichere, schematische und nur-handwerkliche Fertigstellung. Schließlich, - und dies steht am deutlichsten gegen die Einschätzung, die Urwaldbilder seien instinktiv realisiert -, verdeckt die jeweilige Bildgestalt den minutiösen Arbeitsvorgang. Die Abstufung der Grüntöne allein, - Soffici überliefert 50 Varianten -, läßt nicht auf ein isolierendes, unbeteiligtes Ausmalen schließen, um wieviel mehr spricht die räumliche Dichte des Vegetationsensembles für den lebendigen und überlegenden Gestaltungsvorgang.

Bezeichnenderweise ist die Art der Ausführung bei anderen Bildern Rousseaus nicht bekannt. Die Sonderposition der Urwaldbilder beruht demnach gerade darauf, daß hier durch Variation des Gleichen eine außerordentliche Organisationsfähigkeit von Form und Farbe sichtbar wird. Das Geregelte und Systematische der Bildstrukturen macht eine gewisse Methode unabdingbar. Die Methode darf allerdings nicht als selbständige, übergreifende Konzeption verstanden werden. Vielmehr ist sie die mit den Bildern entwickelte Art und Weise, die bildnerischen Mittel in größter Freiheit und Geordnetheit einzusetzen und betont zur Geltung zu bringen.

Zu dieser Art und Weise zählen neben der handwerklichen Ausführung die besondere Auseinandersetzung mit Vorlagen und Darstellungsproblemen wie auch der komplizierte Kompositionsaufbau.

Vallier hat für die Urwaldbilder nach 1904, also nach dem Bild "Kundschafter von einem Tiger angegriffen", Vorbilder akademischer Maler ausgeschlossen. Zwar kann diese Behauptung nach dem Stand der Forschung und meinen Möglichkeiten noch nicht überprüft werden. Mit höchster Wahrscheinlichkeit sind jedoch Anregungen wie die von Gérômes Malerei im Falle des Bildes "Die schlafende Zigeunerin" zu vermuten, die später auf die Themen der Bildreihe einwirkten oder die spezielle exotische Thematik erst entstehen ließen. Die weiblichen Aktdarstellungen der Bilder "Schlimme Überraschung", "Die Schlangenbeschwörerin" und "Der Traum" stehen auf jeden Fall in Zusammenhang mit Motiven der Salonmalerei.

Wenn auch in diesem wichtigen Punkt der Nachweis fehlt, so spricht das Benützen von Vorlagen doch bereits eindeutig gegen die nur-instinktive Gestaltung der Urwaldbilder. Le Pichon hat 1961 herausgefunden, daß sich Rousseau für die Tiermotive und die Neger-Jaguar-Gruppe von 1910 an Fotografien des bei den Galeries Lafayettes erschienenen Buches "Bêtes sauvages" orientierte¹³¹⁾. Obwohl Vallier die entdeckte Quelle kannte, schränkte sie ihre Behauptung nicht ein, Rousseau hätte die Urwaldlandschaften "fast außerhalb seiner selbst" gemalt. Ich habe im zweiten Abschnitt des dritten Kapitels schon dargelegt, wie Rousseau für etliche Werke Teil-oder Gesamtvorlagen benützte. Das Zurückgehen auf Vorlagen ist ein Bewußtheitsmoment, denn Rousseau schaffte sich so die Hilfsmittel, Darstellungsprobleme zu lösen. Diese ergaben sich im "Karnevalsabend" bei den unverdeckt auf dem Boden stehenden Figuren, in der "Jahrhundertfeier" bei der bewegten Figur und in den Porträts der "Artilleristen" und der "Pferdekutsche des Pierre Juniet" bei der Figurengruppe. Bei dem ganzheitlichen Verarbeiten von Vorlagen in der "Tigerjagd" und der "Ansicht einer bretonischen Landschaft" handelt es sich darüber hinaus um motivische Anregung und selbstbewußte Auseinandersetzung mit Gegebenem. Nicht richtig ist es, wie es Le Diberder getan hat, das Arbeiten nach Vorlagen überzubewerten und dabei die Originalität Rousseaus infrage zu stellen¹³²⁾. Die Originalität Rousseaus zeigt sich

darin, wie Rousseau Vorbilder und Vorlagen zu etwas Eigenem, Neuem gestaltet. Aus dem gleichen Grund ist Valliers Behauptung abzulehnen, denn das Orientieren an "Modellen" belegt, daß sich Rousseau sowohl seiner Mängel im Darstellen wie seiner Gestaltungsfähigkeit bewußt war¹³³⁾. Bestes Beispiel für die bildnerische Bewußtheit ist neben dem Bild "Der Krieg" das Bild "Neger von einem Jaguar angegriffen" von 1910. Anregungen sind die Fotografie, die einen mit einem jungen Jaguar spielenden Zoowärter zeigt und der erläuternde Text des Albums, dem Rousseau das Kampf- und Sonnenuntergangsmotiv verdankt¹³⁴⁾. In geschickter Weise benützt Rousseau die Vorlage, indem er Linksgerichtetheit und enge Zusammenfügung des Figurenpaares beibehält. Er gestaltet die harmlos posierende Gruppe zur Ereignisgruppe um, denn er bringt Mensch und Tier fast in Deckungsgleichheit, paßt die Körperhaltung des Überfallenen der Körperschräge des Tieres an und setzt in den Armwinkeln fest verknüpfende Akzente. Ihre besondere Dramatik gewinnt die Gruppe durch das neu erfundene Motiv des Negers, das die Lautlosigkeit des Geschehens und das Unterlegensein des Überfallenen veranschaulicht. Das Umformen beruht eindeutig auf Überlegung, da Rousseau der Gruppe erzählenden Charakter gibt, bei der Verknüpfung frei auf geometrisierende Aufbaumomente der Löwe-Jaguar-Gruppe der "Löwenmahlzeit" von 1907 zurückgreift und die Mängel figuraler Darstellung ausschließt, indem er wie bei dem Bild der "Schlangenbeschwörerin" eine schattenhafte Figur malt.

Wie bei anderen Werken wirkt also auch bei den Urwaldbildern das Bewußtheitsmoment mit, Vorlagen als Inspirations- und Darstellungshilfen zu benützen. Die Urwaldbilder zeichnen sich jedoch durch einen höheren Bewußtheitsgrad aus, da das Umsetzen der Teilvorlagen Rousseaus einen strengen Stilwillen erkennen läßt.

Im Unterschied zu den frühen Bildern "Karnevalsabend" und "Jahrhundertfeier" erübrigt sich bei den Urwaldbildern der Gebrauch eines Pantographen, da die Motive streng in Rousseaus vereinfachende und verdinglichende Anschauung eingebunden sind.

Die zufällige Haltung der Tiere auf den Momentaufnahmen ist zugunsten der tektonischen, unverkürzt gesehenen Figur aufgegeben. Die Vereinfachung auf den geometrischen Riß, die die Flamingos von 1907 und den Vogel neben der "Schlangenbeschwörerin" charakterisiert, ist als Ausdruck des Stilwillens zu beurteilen.

Für Vallier beruht das Instinktive der Urwaldbilder darauf, daß Rousseau alle Darstellungsprobleme und damit das darstellerische Ungeschick umgeht, indem er jedes der Linerarperspektive verpflichtete Element in der Komposition eliminiert. Im Vergleich mit der durch die räumliche Sicht bedingten figuralen Verzeichnung auf dem Bild "Der Krieg" scheinen die oben genannten Beispiele die Feststellung Valliers zu rechtfertigen. Die geometrische Vereinfachung der Tiermotive oder der Neger-Jaguar-Gruppe läßt Ungeschicklichkeiten nicht zum Tragen kommen. Ebenso wie die figuralen Motive sind die vegetabilen Motive in einfacher, unperspektivischer Ausbreitung aufgefaßt.

Die Räumlichkeit baut sich aus planparallelen Schichten auf. Die Anhaltspunkte für die perspektivisch verkürzende Sehweise sind hier, einzigartig im Werk, völlig ausgeschaltet. Der Instinkt mag zwar dabei mitgewirkt haben, daß Rousseau den "Facettierungsstil" als die Form geringsten Widerstands erfinden konnte. Nicht zu übersehen ist allerdings, daß die bewußten Momente der Erfahrung und des Lernprozesses wesentlich zur Konzeption der Urwaldbilder beigetragen haben. Bereits mit den Bildern "Der Spaziergang" und "Rendezvous im Wald" erarbeitet Rousseau Möglichkeiten, das Problem der Perspektive aufzuheben. Er suggeriert Räumlichkeit, indem er die Vegetation verdichtet und entsprechend den Bildebenen gradweise differenziert. In dem Gruppenbildnis der "Artilleristen" und "Krieg" wendet er die Erfahrung partiell auf die Figuren an, denn er suggeriert den Ort der Soldaten und Opfer durch Facettenstrukturen. Demnach war sich Rousseau sehr wohl seiner unüberwindlichen Schwierigkeiten bewußt, ein übergeordnetes, illusionistisches Bildraumsystem zu gestalten und der

Figur einen räumlichen Teilort zuzuweisen.

Mittels seines "exotischen" Stils löst Rousseau die konventionellen Darstellungsprobleme auf eigene Art. Die Entwicklung der Urwaldbilder-Reihe dokumentiert das keineswegs nur intuitive Tun des Malers. Während die figuralen Motive der ersten beiden Urwaldbilder noch direkt an Vorlagen orientiert sind, um der verkürzenden Sehweise gerecht zu werden, bringt das Bild "Der hungrige Löwe" zum ersten Mal in der Reihe selbständige Motive. Allerdings führt hier das Bemühen, die Tiere richtig und bewegt darzustellen, zu Ungeschicklichkeiten. Erst 1907 gelangt Rousseau zu der strengen und vereinfachten Form, die Motive völlig frei seiner Anschauung entsprechend zu figurieren.

Man vergleiche hier die weiblichen Akte der "Schlimmen Überraschung" und der "Schlangenbeschwörerin" miteinander. Der gleiche Gewinn stilistischer Entschiedenheit ist an der Formung vegetabiler Elemente zu beobachten. Die Pflanzenformen des ersten Urwaldbildes stammen noch unmittelbar aus der Naturbeobachtung, das Affenbild von 1906 ist durch eine streng stilisierte Einzelblatt-Struktur bestimmt und erst der Urwald der "Schlangenbeschwörerin" existiert als Dichte und räumliche Ordnung parallel zur Natur.

Auch im Gesamtwerk repräsentieren späte Kompositionen wie "Die Fußballspieler" und "Joseph Brummer" die Stufe, auf der Rousseau überzeugend und frei über seine erarbeiteten Mittel verfügt. Dennoch nehmen die Urwaldbilder eine Sonderposition ein. Rousseau erfindet mit dem Formenapparat und dem labyrinthischen Aufbau der Bilder einen Stil, in dem er sogenannte "Naivitäten" völlig ausschalten kann und in den letzten zwei Jahren zu offensichtlicher Virtuosität gelangt. Auf dem Prinzip der Variation des Details und des Bildgesamts entwickelt Rousseau kontinuierlich die Möglichkeit dieses Stilausdrucks. Die Kontinuität der Stilerarbeitung ist einmalig im Werk. Sie spricht meiner Meinung nach dafür, daß Rousseau in den Urwaldbildern den nächsten bildnerischen Bewußtseinsgrad seines Schaffens erreicht. Beschränkt auf die beiden Grundmotive der Figur und des Blattes

gestaltet er die dichtesten und kompliziertesten Kompositionen des Werkes. Während in den anderen Werken die Bildgegenstände gereiht oder in übersichtlichen Gruppen gegeneinander gerückt sind, sind sie in den Urwaldbildern durch Überschneidung, Schichtung und Gerichtetheit zu dynamischen, verzahnten oder verflochtenen Gruppen zusammengefaßt. Das additive Prinzip ist der zwingenden Gesamtkonzeption untergeordnet. Anstelle des einfachen zumeist achsial bestimmten Ordnungsgefüges besteht eine in Bewegungszügen, Korrespondenzen, Kontrasten und Gewichten verschlüsselte und lebendige Organisation.

Entgegen Vallier, die an den Urwaldbildern einen Kompositionsabbau beobachtet und diesen als höchsten Grad instinktiver Freiheit deutet, ist, wie im 2. Kapitel beschrieben, die klare Entwicklung des Kompositionsaufbaus festzustellen. Die Urwaldbilder um 1907 übertreffen die ersten Versuche bei weitem an Festigkeit und Tektonik. Hinzu kommt, daß die Urwaldbilder seit 1906 die geschlossensten und durchdachtesten Kompositionen innerhalb des gesamten Werkes stellen. Selbst dem Bild "Schlafende Zigeunerin" das seiner inneren Balance wegen von Uhde außerordentlich geschätzt wurde, steht das regelhafte und kontrastreiche Bild der "Schlangenbeschwörerin" eigenständig und gleichberechtigt zur Seite. Die außerordentliche Fähigkeit des Komponierens zeigt sich gerade bei den Urwaldbildern darin, daß das Ordnungsgerüst durch die Fülle hindurch sichtbar gemacht und das figurale wie landschaftliche Geschehen zur Handlungseinheit verknüpft werden.

Die Urwaldbilder sind, generell betrachtet, die einzigen Bilder im Werk, die die Einordnung Rousseaus als einen naiven und instinktiven Malers klar und eindeutig ausschließen. Sowohl die strenge Form wie die durch Ordnung gebildete "unentwirrbare Verschlingung" der späteren Urwaldbilder zeigen¹³⁵⁾, daß Rousseau die spannungslos addierende Darstellung mancher seiner naiv-schildernden Bilder wie der Werke wirklich naiver Maler völlig überwindet. Eichmann ist entgegenzuhalten, daß die Urwaldbilder deshalb nicht die naivsten, instinktivsten

Bilder des Werkes sind, weil sie eben aus der gleichen Stilentscheidung wie die strengen Landschaften entstanden sind.

Rich hat bereits den Zusammenhang gesehen zwischen der Umformung der Landschaftsskizze ins fertige Bild und den Urwaldbildern. Die im Werkprozeß einiger Landschaftsbilder vorgenommene Stilisierung erreiche ihren Höhepunkt in den Bildern "tropischer Phantasie" (S. 58ff) Keineswegs "dem Detail fast schutzlos ausgesetzt", wie Einstein die Gegenständlichkeit Rousseauscher Bilder interpretierte¹³⁶⁾, steigert Rousseau seinen Stilwillen in den Urwaldbildern. Analog zur Umformung der Skizze stellt Rousseau, von der einzelnen Beobachtung ausgehend, den Gegenstand "Blatt" und "Urwald" erst her, indem er Typik, Volumen und Fremdheit der Dinge zunehmend ausbildet. Die die Urwaldbilder im Werk auszeichnende monumentale und dichte Dinglichkeit ist Ausdruck des außerordentlichen Willens, der momentanen, vergänglichen Wirklichkeit eine feste, geordnete und unverrückbare Wirklichkeit entgegenzustellen. Das Festmachen dieser Wirklichkeit spiegelt sich in der Realisation, die mit der differenzierten Dingstruktur und dem facettierenden Bildsystem zum Höchstmaß gebracht ist.

Auch in anderer Hinsicht ist die Form der Urwaldbilder als Willensakt zu verstehen. Die Bilder gehören der Themenkategorie der phantastisch-symbolischen Werke zu.

Wie im dritten Abschnitt des dritten Kapitels aufgezeigt, besitzen die verschiedenen Bildgruppen des Gesamtwerkes jeweilige Bedeutungslagen. Obwohl Rousseau jeden darzustellenden Gegenstand ins Schöne, Fremde und Eindringliche hebt, also grundsätzlich idealisiert, darf dieses Idealisieren nicht als ausschließliche Tätigkeit des Instinkts gesehen werden. Zwar entsteht Rousseaus Malerei wie jede Gestaltung aus dem letztlich nicht erklärbaren "schöpferischen Unbewußten", darf jedoch als Gestaltung eben nicht mit dem vorgestalthaften Bereich identifiziert werden¹³⁷⁾. Zum einen beruht "Gestaltung gerade darin,

daß sich die Phantasie aus der Umklammerung und bloßen Passivität des Sinnlichen frei macht ..."¹³⁸⁾. Zum anderen ist es nicht hinreichend, aus Rousseaus diffus belassenem Selbstverständnis darauf zu schließen, daß er sich seiner Phantasie nicht bewußt sein konnte, weil er ein realistisch-nachahmender Maler zu sein glaubte¹³⁹⁾.

Zervos und Cooper ist entgegenzuhalten, daß es im Werk Anzeichen dafür gibt, daß sich Rousseau seiner Phantasie teilweise bewußt war und sie sinngebend und steigernd einzusetzen wußte.

Dies ist sowohl aus Äußerungen Rousseaus wie aus den gestalteten Bedeutungsebenen im Werk zu erkennen. In dem Brief, in dem Rousseau 1898 das Bild "Die schlafende Zigeunerin" seiner Heimatstadt Laval anbietet, weist er distanziert auf den "sehr poetischen Mondlichteffekt" hin. Das Doppelbildnis "Gegenwart und Vergangenheit" ist für Rousseau ebenso wie die ausgeprägte Allegorie des "Krieges" eine allegorische Darstellung. Da Rousseau das 1898 gemalte und möglicherweise mit dem "Hungrigen Löwen" identifizierbare Urwaldbild "la lutte pour la vie" als Symbol für den Lebenskampf interpretiert, müssen wohl alle Kampfdarstellungen in dieser Doppeldeutigkeit aufgefaßt werden. Schließlich ist als anschauliches Beispiel noch der "Traum" zu nennen, mit dem Rousseau den Urwald als fiktive und heraufgerufene Wirklichkeit deutet¹⁴⁰⁾.

Im Werk steuert Rousseau seine Phantasie, indem er den Gegenständen "Stilleben" und "Landschaft" jeweils eine schöne oder idyllische Form, dem repräsentativen Porträt und dem phantastisch-symbolischen Bild eine gemeinsame, wenn auch bei der letzteren Kategorie gesteigerte, hohe und bedeutungsvolle Form gibt. Tiefenpsychologisch am interessantesten¹⁴¹⁾, besitzen die phantastisch-symbolischen Bilder zugleich den höchsten Grad an Stilisierung, kompositioneller wie motivischer Erfindung und tiefgreifender Interpretation des Lebens. Charakteristisch sind im Verhältnis zum Werk die rätselhafte, doppelbödige Wirklichkeit, die Dämonie und die Spannung zwischen Lebensangst und Friedenssehnsucht.

Im Unterschied zu den naturnahen, vertrauten und offen komponierten Landschaftsansichten sind die Urwaldbilder fremde, be-

unruhigende und monumental abgeschlossene wie bedrängende Landschaften. Folgende Momente verbinden die Urwaldbilder mit der Kategorie des phantastisch-symbolischen Bildes.

Die Einzelform ist exakt, überbestimmt und läßt Zufälligkeiten nicht erkennen. Die Komposition ist zentralisiert, durch verschiedenste Richtungen und Ordnungszüge verspannt und akzentuiert, wobei die vom "Krieg", der "Schlafenden Zigeunerin" und der "Schlimmen Überraschung" her bekannten lastenden Gewichte in allen Urwaldbildern verstärkt auftreten. Verriegelung und spannungsvolle Balance machen die Bildwirklichkeit unzugänglich. Das Unheimliche und Geheimnisvolle kommen zum Ausdruck in der Darstellung einer "unnatürlich grünen Gegend" und in dem Auftreten von Raubtieren oder befremdenden Tieren wie Schlangen und großen Affen. Das Thema "Vernichtung", präfiguriert mit dem Bild "Der Krieg", wird in den zahlreichen Kampfszenen breit variiert. Dabei steigert Rousseau die Untergangsmotivik, indem er das Opfer stärker fragmentiert und das Motiv der roten, untergehenden Sonne einsetzt. Das in dem Bild der "Schlafenden Zigeunerin" gestaltete Thema des scheinbaren, Bedrohung nicht auflösenden Friedens kehrt sogar mit dem Motiv des hellen Vollmondes in den Bildern der "Schlangenbeschwörerin" und des "Traums" wieder. Den direkten Zusammenhang der Urwaldbilder mit den phantastisch-symbolischen Bildern dokumentieren die beiden Bilder, die eine kleine Spaziergängerin eingeschlossen von bedrängender Vegetation zeigen. Sie knüpfen an das Bild "Der Spaziergang" von 1886 an. Die späten Bilder spielender Affen sind eindeutig Friedensbilder wie die "Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit". Allerdings besitzen auch einige Affenbilder wie die "Fröhlichen Komödianten" und das Bild mit fischenden Affen, Schlange und Waschbär Momente der Bedrohung und Zwietracht¹⁴²⁾.

Über die genannten Gemeinsamkeiten hinaus nehmen die Urwaldbilder in dem eingegrenzten Bereich des phantastisch-symbolischen Bildes eine Sonderposition ein. Stilistisch am entschiedensten, weil am naturfernstesten und ausschließlich aus Einzeldingen aufgebaut, übertreffen die Urwaldbilder, vor allem die

der beiden letzten Jahre, die anderen Bilder wie den "Krieg" und "Schlimme Überraschung" in der dynamisch und zugleich fest geordneten Komposition. Die Gewichtung als Korrespondenz von lastenden und aufragenden Elementen verspannt das Bildfeld bis zu allen Rändern hin und bezieht Kontext und Figur eng aufeinander. Die Bildwirklichkeit ist unzugänglicher, denn die Verriegelung durchsetzt den gesamten Vegetationskomplex. Balance und Gleichgewicht entstehen durch extreme Tiefenstaffelung, Breitenzüge oder sprunghaft umschlagende Richtungslagen. Das Prinzip des "Krieges", wo die Bäume gegen die Sprungrichtung des Pferdes gesetzt sind, kehrt vielfältiger in dem Bild "Neger angegriffen von einem Jaguar" wieder, wo es das Ereignis fern und lautlos und deshalb überraschender erscheinen läßt. Die Unzugänglichkeit ist gesteigert, denn der Ort wird nicht nur durch die Vegetation fremder als der Ort der anderen Darstellungen, sondern auch unfäßbarer. Die Bodenzone, sogar gegeben auf dem irritierenden Bild der "Fußballspieler" ist bei den meisten Urwaldbildern eliminiert. Die aus dem Dunkel aufwachsenden Pflanzen, - man betrachte vor allem den "Traum" -, machen den Urwald zu einer nicht betretbaren, Gefahren versteckenden und "aufsaugenden" Wirklichkeit.

Das Höchstmaß bildnerischer Bewußtheit zeigt sich schließlich darin, daß Rousseau die Phantastik des Urwalds als "wirklichen" Geschehensbereich vermitteln kann. Die Urwaldbilder sind erzählerisch voll durchgestaltet. Sie enthalten nicht mehr den rätselhaften Rest, der es bei allen im dritten Kapitel behandelten phantastisch-symbolischen Bildern unmöglich macht, das dargestellte Ereignis klar zu erfassen.

Zwar besteht gerade auch bei den Urwaldbildern die Frage nach dem archetypischen Sinn¹⁴³⁾, der Bildgehalt liegt jedoch im Anschaulichen offen. Im Vergleich mit den anderen Bildern ist die sinngebende Einheit von Figur und Landschaft ins Komplizierte gesteigert. Gegenüber der Todeslandschaft des "Krieges" und der traumhaften Friedenslandschaft der "Schlafenden Zigeunerin" ist der Urwald zugleich schöne und unheimliche, sehnsüchtig herangerufene und angsterfüllende Wirklichkeit.

keit. Tod und Leben bilden die Existenz dieser fremden Natur, denn das blutige Kampfgeschehen spiegelt sich in der Vegetation wider und wird von dem gewaltigen Wachstum "übertönt". Das alle Bilder der Kategorie charakterisierende Thema "Lebensbedrohung" ist als ausweglose und konkrete Situation aufgefaßt. Gegen die stattfindende Vernichtung setzt Rousseau stärker als bei der "Schlafenden Zigeunerin" den Vorgang der Beschwörung. Während dort die schutzlos ausgelieferte Position der schlafenden Frau den Löwen bannt, greifen die Schlangenbeschwörerin wie der Zauberer vom "Traum" tätig ein, indem sie durch Musik die Wildheit der Tiere und der Natur bezähmen. Eindeutiger als bei der "Schlafenden Zigeunerin" gestaltet Rousseau hier seine Sehnsucht nach Frieden und die Einsicht, daß Frieden gegen die existierende Bedrohung nicht voll zu verwirklichen ist.

Franz Rohs Beschreibung des Doppelbödigen in Rousseaus Malerei trifft besonders auf die Urwaldbilder zu, die die phantastischsten Bilder des Werkes sind¹⁴⁴⁾:

"Wie ja überall diese Idylls auf eine schweigende, imaginäre Fläche des Nichts, des Todes abgestellt erscheinen, also bei aller Heimatlichkeit stets etwas still Abgründiges behalten."

Anknüpfend an Eichmanns Überzeugung, daß die Urwaldbilder die imaginativsten Bilder des Werkes seien, ist die Sonderposition der Urwaldbilder als phantastischer Bilder zu bestimmen. Wenn man mit Goethe das Phantastische als das begreift, "was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist", sind die Urwaldbilder wie die phantastisch-symbolischen Bilder charakterisiert¹⁴⁵⁾. Die dargestellte Wirklichkeit ist fremd und geheimnisvoll, unbegreiflich und überraschend. Hinzu kommen nach Gradmann das Traumhafte, das Numinose, das Wunderbare und die Ahnung wartender Katastrophen¹⁴⁶⁾. Ist bereits auf dem Bild "Karnevalsabend" die Natur im Unterschied zu der idyllischen, vertrauten Natur der meisten Landschaftsbilder ins Fremde und Bedeutungsvolle enthoben, so ist die Natur auf den Urwaldbildern als mächtige Vegetation ins Irre-

ale gesteigert. Das gleiche gilt für die Motive der Bedrohung und Besänftigung. In den frühen Bildern nur angedeutet, erscheint die geheimnisvolle, dem Menschen überlegene Macht im Todesreiter des "Krieges" und in den Raubtieren auf den Bildern der "Schlafenden Zigeunerin" und der "Schlimmen Überraschung". In den Urwaldbildern gewinnt die geheimnisvolle Macht an Realität, denn sieben Bilder variieren dramatisch den Lebenskampf zwischen Tieren wie Tieren und Menschen. Während Mondnacht und Liebespaar des "Karnevalsabends" das Unheimliche noch überdecken, wird Besänftigung im Bild der "Schlafenden Zigeunerin" erst zum spannungsvollen Geschehen. Mit der Bedrohung wächst in den Urwaldbildern "Die Schlangenbeschwörerin" und "Der Traum" die Besänftigung, wobei im letzteren Bild Yadwigha das Turm des Zauberers verstärkt, weil sie den Urwald heraufruft. Motivisch sind die Urwaldbilder die Bilder, die das Unbewußte am ausdrücklichsten zur Erscheinung gelangen lassen. Der wilde Wald, schon als Dantes selva oscura der innere Wald der Leidenschaften und Laster, ist Gegenbild zu Sicherheit und Ordnung und gehört zur Symbolik des Unbewußten. Die Raubtiere weisen auf latente Affekte hin, Die Frau ist als Anima zu deuten, die besonders prägnant im "Traum" als Vermittlerin zwischen dem Ich und dem Unbewußten auftritt¹⁴⁷⁾. Für die vom Unbewußten gelenkten Inhalte sprechen der zunehmende Labyrinth-Charakter und die häufige Variation des Themas in den letzten Jahren. Nahezu zwanghaft bricht die Vorstellung vom schönen und todbringenden Urwald überwältigend aus einer anderen Welt ein.

Die Sonderposition der Urwaldbilder beruht nun darauf, daß die in ihnen erscheinende größte Intensität des Unbewußten durch ein Höchstmaß an Gestaltung bewältigt wird. Es ist unzutreffend, die Bilder aufgrund ihres imaginativen, archetypischen Charakters als instinktive und naive Bilder par excellence zu beurteilen, da Rousseau ordnend, komponierend und deutend die Wirklichkeit "Urwald" erst herstellt. Die kontrollierende, gestaltende Tätigkeit Rousseaus, keineswegs das Außer-Sich-Sein, zeigt sich gerade darin, daß selbst die

labyrinthisch verdichtesten Bilder der beiden letzten Jahre über eine klare Ordnungsstruktur ähnlicher Elemente aufgebaut sind und die Erzählung Vegetation und Figuren im dramatischen Höhepunkt des Geschehens zusammenfaßt. Rousseau setzt die Irrealität des Urwalds als sinnvolle Wirklichkeit, denn er deckt das Inkommensurable von Kampfrealität und Friedenssehnsucht auf. Die Themen der Lebensangst und der Hoffnung auf Frieden, verschlüsselt und hinhaltend belassen in den phantastisch-symbolischen Bildern, sind geklärt und festgemacht in den Extrempositionen des Todeskampfes und des friedlichen Beisammenseins. Die Beschwörung nimmt die Vermittlerposition ein und ist Synthese der Einsicht Rousseaus, daß der Friede nur Aufschub der Bedrohung ist. Die Momente der angestregten, nicht mechanischen Systembildung der erklärenden Darstellung und der Thematisierung des Urwalds als fiktive, traumhafte Wirklichkeit beim "Traum" heben die Urwaldbilder in den Bereich der Bewußtheit, wo das glückliche ungefährdete Leben als verlorenes Paradies gedeutet wird.

Gerade die eindringliche und leidenschaftliche Deutungsarbeit legt offen, daß Rousseau weder der einfältig-harmlose Mensch war, noch ein bloßer Imagier, der nur die Wirklichkeit abzuschildern und nachzuahmen sucht, noch ein naiv-unbewußter Maler. Die Urwaldbilder repräsentieren endgültig und überzeugend den Maler Rousseau, der, - wie bereits grundsätzlich im Schaffen angelegt und hier ausgeprägt -, stilgründend auftreten konnte.

S C H L U S S

Rousseau und die naive Malerei

Der letzte Abschnitt des dritten Kapitels hat im Wesentlichen schon eine Zusammenfassung der Arbeit gebracht. Deshalb soll der Schluß nun unter einem eigenen Aspekt stehen.

Trotz einer wahrscheinlich schon immer vorhandenen, auf jeden Fall seit der Französischen Revolution auftretenden und sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkenden Tradition des individuellen Volkskünstlers ist Rousseau als Protagonist der modernen Naiven anzusehen¹⁾. Nach Dasnoy repräsentiert er den Typus des "peintre par ignorance", der sich ohne Schulung und außerhalb der Bereiche von Volks- und hoher Kunst individuell und abgeschlossen künstlerisch verwirklicht. Wie bei seinen Vorgängern und Nachfolgern ist das Auftreten des "Douanier" aus soziologischen Bedingungen zu erklären²⁾.

Rousseau ist jedoch der erste, der in die Diskussion der Öffentlichkeit gelangte. Verantwortlich ist zum einen die historische Situation, die noch zur Zeit Courbets für naive Künstler nicht gegeben war³⁾. Die Gruppe der Artistes Indépendants gründete sich 1884. Rousseau stellt, wie andere Naive auch, seit 1886 im juryfreien Salon des Indépendants aus. Dieser Salon verkörpert das Selbstverständnis der Avantgarde, neue Möglichkeiten der Kunst zu finden und jenseits der offiziellen Kunstkonvention durchzusetzen. Das Interesse von Künstlern wie Gauguin, Redon, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso und anderen an nicht-konventioneller, volkskunsthafter oder primitiver Kunst fand seinen geeigneten Gegenstand in Henri Rousseau. Jarry, Apollinaire, Salmon und später die Dadaisten entdeckten im "Zöllner" den Künstlertypus, der ihre kultur- und zivilisationskritische Position exemplarisch bestätigte. Die Rezeption von Uhde bis heute

macht deutlich, daß die Schätzung naiver Malerei ebenso auf kulturkritischen, Intellektualität und Fortschritt infragestellenden Ansätzen beruht.

Über den genannten historischen Aspekt hinaus ist ein weiterer gleichermaßen wichtiger Aspekt für Rousseaus Wertschätzung verantwortlich. Rousseau konnte deshalb als Protagonist der naiven Maler Bedeutung gewinnen und zum "peintre instinctif" wie zum "Übu der Palette"⁴⁾ mystifiziert werden, weil er ein vollkommenes in sich geschlossenes und originales Werk größter Intensität geschaffen hat. Auf dieses Werk, vor allem auf die monumentalen Kompositionen des "Krieges", der "Schlafenden Zigeunerin" und der Urwaldbilder ist es zurückzuführen, daß Rousseau sich schließlich aus der nicht geringen Anzahl im Salon des Indépendants ausstellender naiver Maler heraushob und auch heute in Sammlausstellungen und Anthologien seinen Platz behauptet.

Allerdings wurde und wird die künstlerische Sonderleistung Rousseaus zunehmend verdeckt. Man übertrug auf die naiven Maler sowohl persönliche, künstlerische wie auch aus der Mystifikation Rousseaus gewonnene Charakteristika.

Rousseau und die naiven Maler zeichnen sich demnach durch folgende Momente aus. - Sie malen ohne Schulung, außerhalb des Wissens um allgemein künstlerische Probleme der Zeit, ohne Intellektualität und ohne Zweifel. In ihrem Bereich bleibend und nicht aus dem Künstlerverständnis heraus, sondern existentiell malend, erfinden sie instinktiv ihre Mittel. Sie sind zudem instinktive Künstler, weil sie ihren Stil nicht kennen und nicht wählen können. Unbewußt erreichen sie entgegen ihrer Absicht und Überzeugung, realistisch zu malen, ein naturfernes, imaginatives Bildresultat. Wie das Kind schaffen sie im intellektuellen Realismus, da sie die sichtbare Wirklichkeit durch die "begriffliche Struktur"⁵⁾ erfassen und an die Identität von Zeichen und Gegenstand glauben.

Anschauliche Charakteristika der Bilder sind ein gewisses Ungeschick in der zeichnerischen und räumlichen Darstellung,

die zum horror vacui führende Detailanhäufung und der auf der Addition selbständiger Teile beruhende Bildaufbau. Ungeschick, Detaillierung und Kompositionsweise resultieren aus dem Willen, deutlich und vollständig die Welt abzuschildern,⁶⁾

Paradoxerweise hat die Literatur zu Rousseau die nivellierende Tendenz wesentlich mitgefördert. Obwohl versucht wurde, die Originalität dieses Künstlers zu beschreiben und zu analysieren, wurde nicht die Einmaligkeit einer Individualität erkannt, sondern das Allgemeine eines Sondertypus der Laienmalerei definiert. Die Begriffe der Naivität und Instinktivität im Sinne des Unverantwortlichen haben nicht nur, wie im ersten Kapitel aufgezeigt, ein am Werk vorbeigehendes Rousseau-Verständnis hergestellt. Schlimmer ist, daß sie aufgrund von zwischen Rousseau und den naiven Malern tatsächlichen oder interpretatorisch gefundenen Gemeinsamkeiten scheinbare, objektive Qualität erlangt haben. So war es möglich, daß Jakovsky 1961 die Sonderposition Rousseaus nur aus dem Interesse des Kunsthandels erklärte. Für ihn ist Rousseau einer unter vielen naiven Malern, der, wie schon von Chassé hervorgehoben, seinen Geniekult einzig der Mystifikation verdankt. Bezeichnenderweise beruft sich Jakovsky auf die Ausstellungssituation, in der Rousseau als einer der vielen, im Salon des Indépendants vertretenen Sonntagsmaler genommen wurde.⁷⁾

Ziel meiner Arbeit war es, dieser unrichtigen Verallgemeinerung entgegenzuwirken, indem die Gestaltungsintensität des Werkes und vor allem der außergewöhnlichen Urwaldbilder untersucht wurde. Der Versuch, Rousseaus Originalität aufzuzeigen, ist nicht in anschaulicher Abgrenzung zur Malerei der Naiven unternommen worden. Ein solcher Versuch, den ich glaube, sorgfältig vorbereitet zu haben, steht noch notwendig für die Zukunft aus. Die prinzipielle Abgrenzung ist jedoch insofern geschehen, als Überprüfung und Kritik der Definition naiver Kunst mein analysierendes Vorgehen lenkten.

Um meiner Arbeit eine gewisse Offenheit zu belassen, möchte ich dem erforderlichen, anschaulichen Versuch etwas vorausgreifen. Die Ergebnisse der Arbeit sollen knapp und prägnant das Verhältnis Rousseaus zu den Naiven erhellen. Problematisch ist es, Henri Rousseau als instinktiven, naiven Maler einzuordnen, da er mit seiner Ausdrucksweise Anspruch auf einen nicht nur persönlichen, sondern künstlerisch-notwendigen, objektivierten Stil erhebt.

Der "style ignorant" als Widerspruch zwischen Absicht und Ergebnis kann ihm nicht unterstellt werden. Zwar hat er sicher die Bedeutung seiner künstlerischen Leistung nicht in vollem Ausmaß begriffen, denn dies wäre das Resultat einer ihm fremden, kunsttheoretisch-intellektuellen Fähigkeit gewesen. Aber er hat seinen Stil als Form der Auseinandersetzung mit anderen Darstellungsmöglichkeiten gewählt. Die undetaillierten, summarisch abkürzenden Landschaftsskizzen und die Umsetzung dieser Skizzen in fest gefügte, dinglich-konkrete Bildstrukturen dokumentieren Rousseaus Willen zur strengen, vollendeten Komposition und seine Entscheidung für eine abgesonderte, unverrückbare und autonome Bildwirklichkeit. Im Unterschied zu den naiven Malern ist die begriffliche Struktur in den Bildern Rousseaus nicht naturgebundene, determinierte Ausdrucksform zur Beschreibung von Wirklichkeit, sondern erarbeitete, stilisierte Form zur Herstellung von Wirklichkeit.

Bei keinem anderen naiven Maler gibt es die Spannweite zwischen optischem und intellektuellem Realismus. Diese zeigt sich in den konträren Gestaltungen der Landschaftsskizzen wie der naturnahen Landschaftsbilder und der die Wirklichkeit völlig übersteigenden Urwaldbilder.

Während Rousseau Menschen, Bäume und Häuser nach Charakteren unterscheidet, wobei das Laub, an die Impressionisten erinnernd, als summarisch, lichtgesprenkelte Fülle aufgefaßt sein kann, übertragen andere Naive auf alle Gegenstände jeweils die ihnen spezifischen Anschauungsform. Vivin arbeitet mit dem geometrisch-graphischen Raster, Bombois mit der hart umrissenen Form und Bauchant mit der übergängig, trockenen Wulststruktur. Die

gleiche Ausschließlichkeit von Darstellungsmitteln findet sich bei Naiven wie Hirshfeld, Sauter, Dietrich, Trillhaase und Nikifor. Da Rousseau in den Darstellungsmitteln variieren kann, gelangt er als einziger zur thematisierenden Ausrichtung der Bildform.

In den vertrauten Landschaften überwiegt die offene, generalisierende und wenig detaillierte Gesamtform, während in den bedeutungsvollen Bildern, - dem repräsentativen Porträt und der phantastisch-symbolischen Landschaft -, die Gegenstände zu festen, tektonischen und raumbildenden Dingen akzentuiert werden. Rousseau besitzt also, wenn auch nicht theoretisch, sondern anschaulich denkend, die Fähigkeit, Sinnbereiche nach entsprechender Eigenart wirklich werden zu lassen. Den Höhepunkt der Idealisierung und Stilbildung repräsentieren die Urwaldbilder, die aufgrund ihrer labyrinthischen Struktur, ihrer körperlichen Dichte und ihrer zusammenfassenden Organisation unvergleichbare Bilder der Phantasie und des Formwillens sind⁸⁾. Aus einem weiteren Grund trifft auf Rousseau der bei den meisten Naiven zu findende Widerspruch zwischen Absicht und Ergebnis nicht zu. In einmaliger Weise überwindet Rousseau das Gebiet der Imagerie, der Abschilderung von Begebenheiten, alltäglichem und vorgestelltem Leben. Zwar hat Rousseau auch Bilder gemalt, für die die Schaufreude verbindlich ist. Beispiele sind unter anderem die Bilder "Die Freiheit lädt die Künstler ein..." und "Die Repräsentanten der ausländischen Mächte grüßen die Republik ..." ⁹⁾. In seinen großen Kompositionen "Der Krieg", "Die schlafende Zigeunerin" oder "Die Schlangenbeschwörerin", um nur einige der phantastisch-symbolischen Bilder zu nennen, erreicht er jedoch eine Ebene der Erzähl- und Erfindungskraft, auf der er nicht mehr nur darstellt, sondern Leben eindringlich interpretiert.

Selbst Maler wie Bauchant oder Trillhaase, die ihre Stoffe vorrangig aus der antiken Mythologie oder der Bibel nehmen, verbleiben im Stadium der Schilderung, denn sie vollziehen Geschichten als wirkliche oder mögliche Gegebenheiten nach. Es fehlt ihnen der Übertrag ins Allgemeine.

Bei keinem Naiven begegnet die phantastische Schau als Weiterklärung. Zwar konstituieren die Bilder aller Naiven eine imaginative, fremde Wirklichkeit, aber diese Phantastik ist themenunabhängig, gleichbleibend und unerklärt.

Rousseau ist der Maler, bei dem die Phantastik Deutungsarbeit ist und Stellungnahme zum scheinbar sicheren, geordneten Leben. Wenn man Malraux' Kritik am Instinktiven auf Rousseaus sinngebende Tätigkeit überträgt, ist er kein unverantwortlicher, instinktiver oder naiver Maler. Seine Deutung entsteht nicht, wie bei Séraphine Louis, aus der Hingabe an das Unbewußte, sondern aus der Fähigkeit, es an sich heranzuziehen¹⁰⁾. In seinen phantastisch-symbolischen Bildern und den Urwaldlandschaften stellt er die in der naiven Malerei primär geschilderte Geborgenheit des Lebens infrage. Er legt das nicht zu Vereinbarende von Lebensangst wie -bedrohung und Sehnsucht nach Frieden offen. In seinen Beschwörungsbildern "Die schlafende Zigeunerin", "Die Schlangenbeschwörerin" und "Der Traum" erfindet er die Metapher für das verlorene Paradies, wobei er im letzteren Bild sogar die Urwaldthematik als Fiktion deutlich macht.

Ebenso wie im Bereich der Sinngebung ist Rousseau im Bereich der Formgebung kein naiver, nur-instinktiv schaffender Künstler. Kontrolle und bildnerisches Bewußtsein überdecken die Ausgangsposition, die er mit den naiven Malern gemeinsam hat.

Die Reihe der Urwaldlandschaften dokumentiert prägnant die Erarbeitung eines Stils. Rousseau greift kontinuierlich auf Problemlösungen zurück, steigert die Dramatik und verdichtet zunehmend sowohl Bildorganisation wie Urwaldwirklichkeit. Es gibt unter den Naiven keinen Maler, der einen Stoff so vielfältig und systembildend gestaltet hat wie Rousseau. Rousseaus bildnerisch-bewußte Leistung läßt sich besonders aufzeigen, wenn man die anschaulichen Charakteristika von Bildern naiver Maler an den Urwaldlandschaften überprüft. Das gewisse Ungeschick resultiert bei Bauchant aus dem Darstel-

len-Wollen der Bewegung und Zuneigung, bei Vivin aus dem kleinteiligen Aufzeigen und bei Bombois aus der formalen Übertreibung und Betonung. Darin steht letzterer allerdings Rousseau nahe, denn dieser führt, wie Bombois in den Frauenakten, die Verzeichnungen beim "Krieg" und der "Schlafenden Zigeunerin" demonstrativ und gewichtig vor. Das Ungeschick steht im Range eines Stils¹¹⁾, da diese sogenannten Naivitäten in die Gestaltung integriert werden und notwendigen, formbildenden Charakter erhalten. Wie bei Vivin und Bauchant sind dagegen bei Malern wie Niki-For und Trillhaase die Ungeschicklichkeiten Ausdruck geringerer Gestaltungsfähigkeit und Problemsicht. Einzigartig im Gebiet der naiven Malerei ist, daß Rousseau mit den Urwaldbildern einen Facettierungsstil entwickelt, der es ihm ermöglicht, das Ungeschick zu eliminieren oder so zu verdecken, daß eine neue, nahezu illusionistische Vollkommenheit der Figuration entsteht. Rousseau hat sich im Werk mit den konventionellen Problemen der Figuren- und Raumdarstellung mehr oder weniger bewältigend auseinandergesetzt. In den Urwaldbildern und den phantastisch-symbolischen Bildern hat er den besonderen Stil hoher bildnerische Bewußtheit erfunden.

Rousseaus Verhältnis zum Detail und zur Komposition bestätigen dieses Ergebnis. Rousseau ist nicht dem Detail ausgeliefert wie Vivin, Séraphine Louis, Grandma Moses oder Odenthal. Er bezeichnet die Gegenstände nicht durch Einzelheiten, indem er Einzelheiten wegläßt und das ihm Wesentliche zum Formcharakter macht. Bestes Beispiel ist die Konzeption des tropischen Blattes, das zum monumentalen und funktionalen Bildelement wird.

Das Gestaltungsprinzip des Labyrinthsystems und vor allem die außergewöhnliche Formentwicklung der Urwaldbilder zeigen, daß Rousseau den naiven Additions- und Anhäufungsstil weit hinter sich läßt. Er erarbeitet hier eine komplizierte und verdichtete Kompositionsweise, die ihre Qualitäten aus der Ordnung, der Verspannung und der Relation zum Bildfeld gewinnt.

Wie andere hat sich auch Haftmann mit seiner "Malerei im 20. Jahrhundert" dagegen gewandt, Rousseau seines Genies wegen aus der Reihe der Sonntagsmaler und Neo-Primitiven herauszunehmen. Das sei falsch, denn Rousseaus naives Verhältnis zum Wirklichen sei gerade der tragende Grund seines Genies¹²⁾.

Aufgabe und Ziel dieser trotz der mannigfachen Literatur geschriebenen Untersuchung war es jedoch, die auf Begabung und Bewußtheit ruhende Genialität Rousseaus als ein Phänomen zu erkennen, das die üblichen Einordnungskriterien des Naiven und Instinktiven infragestellt.

Die Gemeinsamkeiten zwischen Rousseau und den Naiven, - hierzu zählt auch die Orientierung am Gegenstand -, erlauben es nur, den wie bei allen stilistischen Bestimmungen weitesten Rahmen zu einer allgemeinen Einordnung abzustecken.

Die bisherige Bestimmung naiver Kunst muß insofern fragwürdig bleiben, als in ihr soziologische und psychologische Kriterien vor den künstlerischen Vorrang haben. Zudem hat die Konzeption einer zur modernen Kunst alternativen Kunst das einmalige, historisch notwendige und originale Hervorbringen in den Hintergrund treten lassen.

Mit den Urwaldlandschaften und den phantastisch-symbolischen Bildern hat Rousseau eine Stilisierung und Interpretation von Welt gegeben, die unwiederhölbar ist und auch heute noch zur Konfrontation auffordert.

ANHANG

1. Anmerkungen

Zur Einführung

- 1) Die Kunst der Naiven - Themen und Beziehungen, Haus der Kunst München, 1. November 1974 - 12. Januar 1975
- 2) 9^e biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes, Musée Galliéra, 19. September - 2. November 1974
- 3) Michailow, N., Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei, in Zeitschrift f. Kunstgeschichte, Heft 5/6, 1935, 283-300
" Der Laie steht außerhalb von Erbfolge und Schulung ... Allein auf den primären Form- und Spieltrieb angewiesen, äußert er das ursprüngliche Bedürfnis, einen vorgestellten oder gesehenen Vorgang einmalig festzuhalten durch bildliche Erstarrung." (283) Michailow nennt als historische Vorstufen den aristokratischen Dilettanten des 18. Jhs., das Biedermeier und den individuellen Volkskünstler
Kritisch dazu: Roh, F., Das naive Bild der Welt, in: Das Kunstwerk XV, 3, 1961, 28/33; ders., Einige Gedanken zur Laienkunst, in Kat. Ausst. Die Welt der naiven Malerei, Salzburger Residenzgalerie, Juli - September 1964
ders., Zum Begriff der Laienkunst, in Cicerone 17, 1925, 470f, 473ff, vgl. auch: Bihalji-Merin, O., Die Naiven der Welt (Wiesbaden 1973), 8
- 4) Dasnoy, J.-M., L'Exegèse de la Peinture naive, Paris 1970, Einleitung
- 5) Ausst. Les peintres du Coeur Sacré, Galerie des Quatre-Chemins Paris 1928
- 6) Schmidt, G., Was ist ein "peintre naïf"?, in Kat. Ausst. Das naive Bild der Welt, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden, 3. Juli - 4. September 1961 (Frankfurt, Hannover), 13ff
" In USA besteht zwischen dem Biedermeier und den heutigen naiven Malern eine lückenlose Tradition." (15)
Bihalji-Merin, O., Die Malerei der Naiven (Köln 1975), Kap. 6
- 7) Bezeichnend ist gerade die Popularisierung der jugoslawischen Schule (Hlebine, Uzdin) als Kaufhauskunst zur Vermarktung: Italiaander, R., Marginalien zur naiven Kunst in: Die Kunst und das schöne Heim 84, 1972, 89 - 93
Herbst, A., Jeder ein Dürer - die Erben des Zöllners Rousseau und kein Ende ?, in Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik Her. v. Hilmar Haffmann, Frankfurt/Main (1974), 289-94

- 8) Bihalji-Merin, O., a.a.O., 1973, Abb. 126: Kat. Ausst. München 1974-75, Abb. S. 388
 Generalić, I., Mein Leben-meine Bilder, Hrsg. von Tomasević, N., Königstein im Taunus (1976), Abb. 156f, 154f
 Ähnliche Beispiele seien genannt: Josip Generalić, Bildnis der Sophia Loren 1973, Kat. München, S. 441: Ivan Rabuzin, Mein Sohn 1966, Großer Wald 1965, Blutkreislauf 1968, Abb. in Bihalji-Merin, O., a.a.O., 1973, Nr. 160, 161, 234

- 9) Soziologische Bedingungen: Schmidt, G., a.a.O., 1961; Vallier, D., Henri Rousseau, Köln (1961), 102; Dasnoy, a.a.O., 1970, 23ff; Michailow, N., a.a.O., 1935, 293f
 Untergehen der offiziellen Stilkunst, der Volkskunst und des Handwerks im 19. Jh.
 Kulturgeschichtliche Bedingungen: seit dem Realismus verstärkte Schätzung der Volkskunst als Ablehnung der offiziellen Kunstauffassung und der bürgerlichen Malerei
 Courbet, Enterrement à Ornans (Meyer-Schapiro, Journal des Warburg Institutes, 1940, 41, 164)
 Champfleury, Les arts populaires 1850; ders., Histoire de l'imagerie populaire, 1869
 Alfred Jarry und Remy de Gourmont, Ztschr. Perindérion (1890), L'Ymagier (1894-96)
 Manet: Hanson, A.C., Popular imagery and the work of Edouard Manet, in French 19th century painting and literature, herg. von Ulrich Finke, Manchester (1972), 133f
 Gauguins Reisen in die Südsee: 1887, 1891-93, 1895-1901, 1901-1903; Kunstwissenschaft: Ricci, Corrado, L'arte dei bambini, Bologna 1887

- 10) Siehe Beiträge in Ztschr. Insita, Bulletin insitného umenia,
 Herg. Stefan Tkáč, Bratislava 1971-73
 Bihalji-Merin, O., a.a.O., 1959, (1975), 16ff; ders., a.a.O., 1973 T.1

- 11) Die naive Malerei in Frankreich, Zürich (1957), 24;
 (Übersetzt aus der franz. Originalausgabe "Les peintres naifs", Paris 1956)

- 12) frühe Kritiken: Roger-Milès, L., in l'Evenement, 4. September 1889
 Le National, 21. März 1891; Le Gaulois, 11. April 1895;
 siehe Certigny, H., La vérité sur le Douanier Rousseau, Paris 1961, 106f, 114f, 154f

- 13) Uhde, W., S. Anm.6; Huyghe, R., Histoire de l'art contemporain, La Peinture, Paris 1935, 185-88; Dorival, B., Les étapes de la peinture française contemporaine, Paris 1943-46, III. Bd., Depuis le cubisme, 1. Kap.

- 14) Jourdain, F., A propos de quelques peintres autodidactes, in Arts de France, 2, 1946, 9-16; Michailow, N., a.a.O.
Zum Amateur: Gans, L., Naive Kunst, Begriffsbegrenzung und Grenzpunkte, Kat. Ausst. Im Garten der Naiven, München 1970, auch in Galéria 2, Zbornik Slovenskej, 1972, 43ff; Roh, F., a.a.O., Salzburg 1964
- 15) Grey, Roch, Henri Rousseau, Rom (1922); Jakovsky, A., a.a.O., 1957, 23ff
- 16) Tkáč, St., Einleitung zu Galéria 2, 1972, 9; 1., 2., 3. triennale insitného umenia, Bratislava 1966, 1969, 1972
Visser, M., Some Social Aspects of Naive Art, Insita 3, 83ff, 123ff; auch Galéria 2, 162ff
- 17) Goldwater, R., Primitivism in Modern art, New York (1967); Laporte, P.M., Humanism and the contemporary Primitive, in Gaz. des Beaux-Arts, 1946, T. 29, 47-62
- 18) Ausst. Das naive Bild der Welt, Baden-Baden 1961 (Frankfurt, Hannover); De l'usthof der naieven, Mus. Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 10. Juli - 6. September 1964; La peinture naïve du Douanier. Rousseau à nos jours, Knokke - le Zoute 1958;
Triennale der insiten Kunst, Bratislava, 1966, 1969, 1972; La grande domenica Rassegna internazionale dei Naifs, Milano, 1.- 19. März 1974; Die Kunst der Naiven, ... München, Amsterdam 1974, 75
- 19) Le Douanier savait-il peindre ?, in Médecine de France, Januar 1971
- 20) a.a.O., (1975), Vorbemerkung S. 9
- 21) Henri Rousseau et les Primitifs modernes, in Huyghe, R., a.a.O., 1935, 189ff
- 22) a.a.O., 1961, 13ff; Allerdings schließe ich mich Franz Rohs Kritik an, daß vor-naturalistische Kunst nicht als naive Kunst angesehen werden darf, Roh, F., a.a.O., 1961, 1964
- 23) Ausst. Kunsthaus Zürich, 1937, The Museum of Modern Art, Reprint Edition, New York 1966, 23
Bezeichnenderweise kritisiert Jakovsky Gauthiers Begriff "Meister", a.a.O., 1957, 24
- 24) naiv (lat. natus), angeboren, natürlich, ursprünglich, deckt sich zum Teil mit primitiv, ursprünglich, urzuständig; beide Worte bezeichnen in Hinsicht auf Kultur das nicht Zeitgemäße
- 25) s. Uhdes "Maler des heiligen Herzens"

- 26) Über die Formfrage, in Almanach "Der blaue Reiter", München 1912 wieder abgedruckt in Kandinsky, W., Essays über Kunst und Künstler, Herg. v. Max Bill, Stuttgart 1955, 25ff
- 27) Haftmann, W., Die Malerei im 20. Jh., München (1962), 224-31, Text bei München 1973, 166ff, Tafelbd.
- 28) Goldwater, R., a.a.O.;
- 29) Ausst. von Rousseau und Delaunay (u.a.) in der 1. Ausst. des "Blauen Reiters", München 1911
- 30) zeitgenössische Naive Rousseaus, die auch im Salon des Indépendants ausstellten: Jean Guillot, François Broc, David Fuller, Cordier, Dumini, Vallet, lt. Certigny, H., La vérité sur le Douanier Rousseau, Addenda 2, Paris (1971)
- 31) Ausst. von "Surpris..." 1891 und von "Les éclaireurs attaqués par un tigre" 1904 im Salon des Indépendants
- 32) Anekdoten mit Othon Friesz laut Gauthier, M., Henri Rousseau, Paris 1949; hier Certigny, H., a.a.O., 1961, LVI, Anm. 9
- 33) Certigny, H., a.a.O., 1961, 66f

Zum 1. Kapitel

- 1) 1910 von Max Weber veranstaltete Ausstellung in New York Rousseau-Saal im 29. Salon des Indépendants 1911; mit Delaunay in der Ausst. des Blauen Reiters
Wirkung der Rousseauschen Malerei auf Muther, Bruno Paul, Mendelsohn-Bartholdy: Uhde, W., s. Anm. 3., a.a.O., 1921, 74f
Kieser, R., Henri Rousseau, in Kunst und Künstler, III. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jhg. XII, Berlin, Jan. 1913, 218ff (zur Ausst. Galerie Bernheim, Paris)
Burger, F., Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Gegenwart, München 1913, 141f; Roh, F., Nachexpressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europ. Malerei, Leipzig 1925
- 2) Uhde, W., Henri Rousseau, Paris 1911; Düsseldorf 1914; um zwei Teile erweiterte Ausg. Dresden 1921; Zitate aus letzter Fassung (2. Teil ist identisch mit urspr. Ausg.)
- 3) ebd., 41: Künstlerfreunde (Gauguin u.a.) spielen ihm in Verkleidung den Besuch Puvis de Chavannes vor; Rousseaus Irrtum bei der Verleihung der Palmes académiques; siehe dazu und zu weiteren Anekdoten Certigny, H., a.a.O., (1961), 142ff

- 4) Gauguin unterrichtet ihn von der Einladung des Präsidenten in den Elysées-Palast. Rousseau berichtet nach seiner Rückkehr, daß der Präsident ihn persönlich nicht eingelassen habe, weil er nicht im guten Anzug gewesen sei.
Dazu Uhde, a.a.O., 1921, 40: "Mit solch kleinen Lügen sucht sich sein Stolz zu wehren ..."

- 5) Rousseau war nicht "Douanier", sondern gabelou, Certigny, H., a.a.O., 1961, 76ff; Der Erfinder dieses Titels ist nicht unbedingt Jarry, da die Kritik vom 21. März 1891, Le National, Rousseau schon so nennt, Certigny, H., ebd. 114

- 6) Siehe nie erschienene Autobiographie vom 10. Juli 1895 für die Ausgabe "Portraits du prochain siècle" von Girard-Coutance, erwähnt bei Soupault, Ph., Henri Rousseau, le Douanier, Paris, 1927, 11; Kat. Ausst., Henri Rousseau, le Douanier, Paris. Musée d'Art moderne, 1944; Shattuck, R., Die Belle Epoque, Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885-1918, München 1968, 62f;
Brief Rousseaus an den Richter vom 19. Oktober 1907:
" ... que je devrais être le plus grand peintre et le plus riche de France aujourd'hui." in Garçon, M., Le Douanier Rousseau accusé, Paris 1953, 19

- 7) Uhde, W., Rousseau (le Douanier), Bern 1948, 11; Roch Grey, a.a.O., 1922, 19f; dies., Henri Rousseau, Paris 1943, 35

- 8) Apollinaire, G., Le Douanier, in Les Soirées, 20, 15. Januar 1914 (falsch datiert !), ich zitiere aus Les Soirées de Paris, Slatkine Reprints, Genève 1971, Tome II, 7-72; hier S. 7

- 9) ebd., 8, Rousseau besucht mit Catulle Mendès eine Wohnung, wo er die Seele eines Sterbenden in Form eines durchsichtigen und leuchtenden Glases schweben sieht.
Dazu Apollinaire: "Il est bien possible qu'après tout Rousseau attigeât la cabane et que l'histoire n'eut rien d'authentique, ..."

- 10) Les peintres cubistes, Méditations esthétiques, Paris 1913, Apollinaire untergliedert den Kubismus in drei Richtungen - den wissenschaftlichen (analytischen), den physischen (synthetischen) und den orphischen (instinktiven) dazu Shattuck, R., a.a.O., 269 : "instinktiv" war die zweifelhafteste, auf alles anwendbare Überschrift, für Marie Laurencin und andere bestimmt - vermutlich sogar für Rousseau, falls Apollinaire das gewagt hätte."

- 11) 22f; Alexandre, A., Le Salon des Indépendants, in Comœdia, 3. April 1909

- 12) Rousseau bewunderte die akademischen Maler Gérôme, Cabanel, Ralli, Bouguereau, Clement: Brief an den Untersuchungsrichter vom 13. Oktober 1907, Garçon, M., a.a.O., 1953, 17; Apollinaire, Besprechung des Salon National 1910 in Chroniques d'Art, 1902-18, Herg. von L.C. Breunig, 1960, 91; Shattuck, R., a.a.O., 54
- 13) Chassé, C., D'Ubu Roi au Douanier Rousseau, Paris 1947, 115-118; seine Kritik an der Rezeption ist zwar berechtigt, geht aber so weit, daß die Bedeutung Rousseaus nur noch in der Mystifikation gesehen wird.
- 14) Shattuck zu Apollinaire, a.a.O., 259
- 15) Goldwalter, R., a.a.O., Kap. V
- 16) Grey, Roch, a.a.O., (1922); als Gräfin von Oettingen, Schwester von Serge Férat, auch Serge Jastreboff, lernt sie um 1910 Rousseau kennen und sammelt dessen Bilder (wie Une noce à la campagne, Le baptême, Le Présent et le Passé, Moi-Même), s. Rousseaus Notizen in Lettres françaises, 4, 11. September 1952; hier Certigny, H., a.a.O., 1961, 432
- 17) Ehlers, O., Sonntagsmaler, Das Bild des einfältigen Herzens (Herg. Berlin, Darmstadt (1956)
- 18) S. 17ff: "Mais comme tout artiste de génie ... il suivit sa passion par le chemin... du plus grand effort vers la perfection."
- 19) André Salmon im Kreis des Bateau Lavoir, La jeune peinture française, 1912; Philippe Soupault, écriture automatique mit Breton seit 1919 in der Ztschr. Littérature; in Mitarbeit mit André Breton, Les champs magnétiques, 1921
- 20) a.a.O., 1913, 55
- 21) Basler, A., Le "Douanier" Henri Rousseau, in L'Art vivant, 1926, zit. nach erweiterter Ausgabe, Henri Rousseau (Sa vie-son oeuvre) Paris 1927, 17
- 22) Zervos, Ch., Rousseau, Paris (1927), 21f
- 23) Salmon, A., Henri Rousseau, dit le "Douanier", Paris 1927, 25
- 24) Manifeste du Surréalisme 1924
- 25) Basler, A., a.a.O., 1927, 35; er leitet den Rousseau-Kult ab von der Anfang des 20. Jhs. bestehenden Reaktion gegen Manierismen

- 26) Siehe Knabe, P.E., Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf (1972), 381-84
- 27) S. 30, "Les cas devient surprenant, quand on songe qu'avec son intelligence simpliste du tableau, Rousseau a su tourner les difficultés de la perspective, varier les lumières, accorder les tons juxtaposés et, par toutes ses hardiesses d'ingénu, faire converger les effets vers le point visuel."
- 28) S. 37, er berichtet Rousseaus Erklärung: "Tu ne dois pas d'étonner de trouver un canapé dans une forêt vierge. Ça n'est pas rien que par la richesse du rouge. Tu comprends, le canapé est dans une chambre, ...; le reste, c'est le rêve de Yadvigha."
Vgl. Rousseaus Brief an Dupont vom 1. April 1910, in dem der Hinweis auf die verselbständigte Farbe fehlt; das Sofa dient als Hinweis für die Traummotivik des Urwalds, Certigny, H., a.a.O., 1961, 412f
- 29) Soupault, Ph., a.a.O., (1927), 19
- 30) Zervos, Ch., a.a.O., 13; vgl. Coquiott, G., Les indépendants (1886-1920), Paris 1920; 208: er spricht vom "génie de ce peintre naturaliste, qui s'élevait parfois au beau style classique", Certigny, H., a.a.O., (1961), 98; Coquiott lernt zusammen mit Redon Rousseaus Malerei schätzen im 3. Salon des Indépendants 1887
- 31) Das formale und poetische Verstehen vermitteln erst die Einsicht in den anschaulich gemachten Erlebnisgrund. Sedlmayr, H., Pieter Bruegel, Der Sturz der Blinden, Paradigma einer Strukturanalyse, in Hefte des Kunsthist. Sem. der Univ. München, 2, 1963; der "endothyme Grund" ist unterste Sinnschichte des Kunstwerks, S.6
- 32) S. Anm. 13, 14
- 33) Courthion, P., Henri Rousseau, le Douanier, Genua, 1944, II, "il dominait d'instinct la description, l'imitation, le mécanisme singe de la virtuosité ..."
- 34) Uhde versteht unter "naiv" nicht natürlich, angeboren, aufrichtig, sondern negativ: Einfalt, Mangel, Dilettantismus
- 35) Certigny, H., a.a.O., 1961: Addenda Nr. 1, Paris 1966; Addenda Nr. 2, Paris 1971; le douanier Rousseau et Frumence Biche, Lausanne, Paris (1973); er geht nicht auf die Problematik des Naïven ein; Jakovsky, A., a.a.O., 1971, kritisiert, daß für Certigny das Ideal Rousseau nicht wackele Rich, D.C., a.a.O. (1946); Konzeption bereits zur Ausst. des Art Institute of Chicago, 1942 (Publ.)

- 36) Perruchot, H., Le Douanier Rousseau, Paris (1957);
Ansatz bereits 1954 in Revue de la Méditerranée, Januar-Februar., 22-38
zur Chassé-Kritik, S. Anm. 13; zur fiktiven Person
des einfältigen Rousseau, siehe Gespräch mit Rousseaus
Verteidiger Guilhermet bei Chassé, C., a.a.O.,
1947, 124:
"On m'a raconté, qu'il aurait été jusque-là; il aurait
comme jeté son masque de naïveté ... Et c'est
ce qui me porte à me demander parfois s'il n'aurait
pas joué, presque jusqu'à la fin, une sorte de comédie."
- 37) Brief an Dupont vom 1. April 1910, s. Anm. 28
- 38) a.a.O., 1946, 64 und 69
- 39) S. 52; lt. Weber instinktive Einfügung des Hunde-Motivs
auf dem Bild "Der Wagen des Père Juniet", dazu Rich
"it is this intuitive certainty ..., which marks
the final development of Rousseaus art." 46, 12
- 40) s. Anm. 31; Rich entschlüsselt bereits ansatzweise,
noch nicht methodisch, die Bilder über die Form- und
Bedeutungsebene
- 41) Janis, S., Rezension zu Rich, a.a.O., 1942, in College
Art Journal, publ. by the College Art Association of
America, Mai 1942, vol. 1, N.4, 111f
- 42) Cooper, D., Henri Rousseau: Artiste-Peintre, zum 100.
Geburtstag Rousseaus in Burl. Mag., Juli 1944, 160-
65; franz. dt. Ausg., Rousseau, Paris 1951 (daraus zit.)
Lo Duca, J.M., Henri Rousseau dit le Douanier, Paris
1951; Gauthier, M., Henri Rousseau, Paris 1956; vorherige
Ausg. Paris 1949
- 43) a.a.O., 1956 (ohne Seitenangabe): "Les arabesques et les
masses se répondent et s'équilibrent avec une impressionnante
netteté. Rien moins que naïf, ce parti est le plus
intelligemment délibéré que l'on puisse souhaiter. Dans la
représentation du pantin ou dans celle du petit arbre,
changez la moindre chose et tout s'effondrera." (Zu "Kind
mit Hampelmann")
- 44) zu "L'Allée, Parc de Saint-Cloud", 1903; Ortung jeder
Figur auf ihrem Plan (Cl. 219A)
- 45) a.a.O., 1951, 58; Siehe auch die Sonderbewertung des
"Karnevalsabends" und der "Bohémienne endormie", das er
als das "wirkliche Meisterwerk" bezeichnet, weil es von
der Konzeption her einmalig sei.
- 46) ebd., 53; Uhde, 1921, leitet die unterschiedlichen Ergebnisse
vom jeweiligen Interesse Rousseaus ab

- 47) Tzara, T., Vorwort zu "Une visite à l'Exposition de 1889", Genua 1947; dt. in Tzara, T., (Herg. v. Schifferli, P.), Henri Rousseau - Dichtung und Zeugnis, Zürich (1958), 9
 "Wenn die Verschmelzung von Inspiration und Technik als hervorragendes Zeichen der akademischen Malerei angesehen werden muß, so führt der Gegensatz zwischen dem, der Inspiration untergeordneten Beruf und dem angestrebten Willen zur Vervollkommenung dieses Berufes in der sogenannten "Volks" - Malerei zu einer Verschiebung des Gleichgewichtes".
- 48) Chassé, C., a.a.O., 1947 kritisiert die Mystifizierung durch Apollinaire, Salmon und die Dadaisten. Er kritisiert zudem die gegensätzlichen Urteile zum unbewußten oder zum wissenden Rousseau; Perruchot, H., a.a.O., 1957 spricht von der Hagiographie, S. Einleitung
- 49) Guilhermet bezweifelt die Naivität Rousseaus, s. Anm. 36: Perruchot, H., a.a.O., 1957, Kap. XI, 88f: "L'art de Rousseau est un art éminemment voulu .. ses oeuvres ne lui étaient pas données; ... Il paya ses oeuvres de patients et durs efforts".
- 50) Vorwort; Picasso: "Rousseau n'est pas un cas. Il représente la perfection d'un certain ordre de pensée." in Basler, A.; a.a.O., 1927, 14; aus Fels, F., Propos d'artistes, Paris 1925
- 51) Shattuck, R., a.a.O., Inhalt der Teile: 2. Teil: "Die Verjüngung", Henri Rousseau - Anschauungsunterricht in der modernen Kunst; als weitere repräsentative Beispiele analysiert er Erik Satie, Alfred Jarry und Guillaume Apollinaire
 Im 3. Teil "Das neue Jahrhundert - Die Kunst der Stille" zieht er einen Strukturvergleich
- 52) a.a.O., 1927; Wordsworth, J.J., Rousseau, Blake, Nerval, Rimbaud, Bergson
- 53) La Peinture d'Instinct, in a.a.O., 1935, Kap. VII
- 54) s. zeitgenössische Kritiken in Le Soleil, 7. April 1894; unter Jarrys Einfluß Jules Christophe, La Plume, Juni 1894; Rousseaus "Génial inconscience" gegenüber Guillo, Grenotton de Thouin, beide Kritiken in Certigny, H., a.a.O., 1961, 137; großer Artikel zu "La Guerre", L. Roy, Un isolé, Henri Rousseau, in Mercure de France, März 1895, Certigny, a.a.O., (1961), 150ff Natanson, Thadée, Revue Blanche, 15. Juni 1897: "dont la naïveté acharnée parvient comme à un style ...", Certigny, H., 169
 allerdings überwiegen die Kritiken, die Rousseau und die anderen Maler zusammensehen
- 55) a.a.O., 1968, 110; Chassé, C., a.a.O., 1947, 133: "sandwich-homme"

- 56) ebd., 313ff; er führt den Begriff der Juxtaposition als Prinzip der modernen Kunst an gegenüber dem der Transition
- 57) Tzara, T., a.a.O., (1958), 10, die Gesamtheit der Komposition als "mechanische Additionsübung" bei den Primitiven
- 58) siehe später im 4. Abschnitt; hier: "naiv" und "instinktiv" bezeichnen den Zustand außerhalb der kritischen Reflexion
- 59) Bouret, H., Henri Rousseau, Paris 1961; dt. Ausg. Herrsching (1974) (hier benützt) Vallier, D., a.a.O., Köln (1961)
- 60) Delaunay, R., zit. bei Bouret, a.a.O., (1974), 48f; allerdings definiert Delaunay das Unbewußte nur als Abwesenheit der Theorie; dem persönlichen Bildwissen Rousseaus schreibt er "quasi-scientifique" Qualität zu, in Henri Rousseau, le Douanier, in L'Amour de l'Art, 1920, 228-30
Basler, zit. in Bouret, das., 49f
- 61) Die Bildanalyse bleibt bei Bouret ausgeschlossen: dazu Kritik in Insita, 2, 1971, 147-50 (J. Okrucký)
- 62) Vallier, D., a.a.O., 1961, 82, Kommentar zu Guilhermet, s. Anm. 36: "Rousseau gab sich beharrlich naiv. Er machte sein eigenes Bild zur Karikatur in einer Art Selbstverteidigung, doch die Naivität, mit der er seine Rolle erfand, ließ ihn naiver erscheinen, als er in Wirklichkeit war".
- 63) ebd., 104; sie weist auf die perspektivisch gewollte und nur verzerrt gelingende Darstellung von Zäunen und Fenstern hin, 108, hier wird die Problematik der gesamten Literatur deutlich, wie dieses Künstlerphänomen zu fassen sei, das sich dem bewußten, "theoretisierenden" Künstlertypus nicht zuordnen läßt.
- 64) So Descargues, P., Le Douanier Rousseau, Etude biographique et critique, Genève 1972, 55ff; unvollkommener Ausdruck, Perspektivfehler
- 65) s. Anm. 36; siehe Apollinaire: keine Manier, keine Entwicklung, kein System: a.a.O., 1913 (Peintres cubistes), 56f
- 66) La naïveté est-elle un art ? in L'Art vivant, 1931, 7
- 67) schon so bei Schiller, Fr., Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795, sämtl. W., Berlin (1926), Bd. XII, 53ff 8ff: "Zum Naiven wird erfordert, daß die Natur über die Kunst den Sieg davontrage, ..." (Wahrheit über Verstellung) Kant, Imm., Kritik der Urteilkraft, § 54.- Wider die Verstellungskunst

- Wahrscheinlich führte Gellert den Begriff des Naiven aus der franz. Kunsttheorie ein: u.a. ungekünstelt, unverstellt, offen lt. Grimmsches Wörterbuch, VII, Leipzig 1889
- 68) Kat. Ausst., Das naive Bild der Welt, Baden-Baden 1961: Jakovsky, A., La Peinture naive française, 20ff; Motte, M., de la, Naive-Kunst ?, 162-66; Schmidt, G., Was ist ein "peintre naif ?", 13-16: "naiv" im 18. Jhd. als Wort gegen das höfische Rokoko; Kat. Ausst., Im Garten der Naiven, München 1970 Umfrage zur Bedeutung naiver Kunst in Insita 5, 1972, 149-190 (engl.); Bihalji-Merin, O., a.a.O., 1975, Abschnitt 1
- 69) Der Naivitätsbegriff ist bei Schiller ein sentimentalischer; dies trifft auch für Tkáč, St., zu, der die naive Kunst als teilweise Erfüllung modernen Wunschdenkens beschreibt: "Sie ist eigentlich eine Vorstellung und Vision der harmonischen, idealen Welt, die von den zerreissenden Konflikten befreit ist." Sie sei der wertvolle Antipode zu den Kämpfen der modernen Kunst, in Galéria, ...2, 1972, 9
- 70) Knabe, P.E., a.a.O., s. Anm. 26
- 71) a.a.O., 1920, 228; so auch Salmon, A., a.a.O., 1927, 25
- 72) La prétendue naïveté du Douanier Rousseau rejoint la vision des maîtres du XVe siècle, in Connaissance des Arts, 77, 1958, 68-75
- 73) s. Anm. 8
- 74) Gauthier, M., in La Grand Encyclopédie Larousse, 1975, 8346f

Zum 2. Kapitel

(Vorbemerkung: da die meisten Bilder Rousseaus Ölbilder sind, wird die Angabe "Öl auf Leinwand" nicht gegeben)

- 1) a.a.O., 1958, 8
- 2) Eine Wissenschaftslehre der Kunst, Köln (1971), 21
- 3) alle Kat. Angaben aus Vallier, D., Tout l'oeuvre peint de Henri Rousseau, Paris (1970), Les Classiques de l'Art; vorher Milano (1969), Classici dell'Arte;
Der hungrige Löwe, Cl. 172, 200/300; Die Schlangenbeschwörerin, Cl. 200, 169/189, 5; Der Traum, Cl. 256, 204, 5/299;
- 4) Furetières, in Le Soleil, 17. Oktober 1905, s. Certigny, H. a.a.O., 1961, 251; Louis Vauxcelles, Gil Blas; Fourcaud, Le Gaulois, 17. Oktober; Thiébault-Sisson in le Temps; zur fälschlichen Interpretation der Urwaldbilder als nur-dekorative Bilder, s. Eichmann I., Five sketches by Henri Rousseau, in Burl. Mag. 72, 1938, 300-307, hier 307
- 5) Soupault, Ph., a.a.O., (1927), 19/32; Roch Grey, a.a.O., (1943) 49f
- 6) Sedlmayr, H., a.a.O., 1963, s. Anm. 31, 1. Kap.
- 7) a.a.O., 105f
- 8) Basler Kunstmuseum, signiert, undatiert, Bildtitel Cl. 172, auch Certigny, H., a.a.O., (1961), 250; Abb. u.a.Cl.Pl. XXX
- 9) s.ders., 251, möglicherweise veranlaßte Rousseaus Löwenbild Vauxcelles zu der Namensfindung "Fauves", Cl. 172
- 10) L'Illustration, 4. November 1905, 294f; Perruchot, H., a.a.O., (1957), 37
- 11) Perruchot, H., a.a.O., 1957, 82; Certigny, H., La vérité sur le Douanier Rousseau, Le conseil municipal de Paris et les artistes indépendants. Addenda N.2, Paris (1971), 111, in Le Siècle, 17. Oktober 1905 wird die Antilope als Hirschkuh angesehen; Bihalji-Merin, O. und L., Henri Rousseau, Leben und Werk, Köln (1976), 82; (1. Ausg. 1971)
- 12) Salonbilder-Größen: Bouguereau, A.W., Die Jungfrau als Trösterin, 1877, Öl auf Leinwand, 204/148, Straßburg; Détaille, E., Der Traum 1885, Öl auf Leinwand 300/390, Musée de l'Armée, Paris in Kat. Ausst. Le Salon imaginaire, Bilder aus den großen Kunstausstellungen der 2. H. d. XIX. Jhs., Berlin 1968;
Gérôme, L., Hahnenkampf 1847, Öl auf Leinwand, 142/202, Louvre; s. Selbstzeugnisse, Anm. 6, 1. Kap., Brief vom 5. Dezember

- 1907 an den Untersuchungsrichter: "... Je ne penserais pas qu'un jour mon nom serait devenu célèbre non seulement pour La France car a l'Etranger il est connu aussi." Garçon, M., a.a.O., 1953, 15; Brief vom 13. Oktober 1907 an den Richter: "Ils (akad. Maler) ont aidé à donner à la France notre patrie l'un de ses enfants qui n'a eu qu'un but de la rendre encore plus grande aux yeux de l'Etranger", Garçon, M., ebd., 17; Rathauswettbewerbe für Bagnolet, 1893, Vincennes und Asnières, 1900, s. Brief vom 5. Dezember 1907, Certigny, H., a.a.O., 1961, XXII, 126ff; 14; XXXVII, 199ff
- 13) Le Journal des Arts, 23. April 1898, Certigny, H., a.a.O., 1971, 108 (s. weiter unten, 113ff, "Der Hungrige Löwe" ist wahrscheinlich identisch mit dem 1898 ausgest. "La lutte pour la vie")
 - 14) Cl. 112, sign., dat. 1897, 129,5/200,5, N.Y., Mus. of Mod. Art, Pl. XXVIII-XXIX
 - 15) L'Evenement, 18. Oktober 1905
 - 16) Vallier, D., a.a.O., (1961), 112; Rousseau sei im Figuren Anfänger, in der Perspektive Fortgeschrittener und in der Vegetation Meister
 - 17) Beispiele für die Naturbeobachtung sind die Federzeichnung eines Eichenblattzweiges und die Bleistiftzeichnung eines Waldes, Abb. in Vallier, D., a.a.O., 1961, Abb. 38, 39
 - 18) Apollinaire überliefert, daß Rousseau im Wald Blätter sammelt und sie anschließend kopiert habe, a.a.O., 1971, 27
 - 19) gegen Shattuck, R., a.a.O., 318: Rousseau ist insofern ein konventioneller Maler gegenüber Léger und Rouault, als er die Bildelemente zu raumbildenden Bilddingen macht
 - 20) gegen Tzara, T., a.a.O., (1958), 10
 - 21) retardierend anhebend, ruhig wandernd, breit ausgreifend
 - 22) Waldemar-George, Le Miracle de Rousseau, in Les Arts à Paris, Juli 1931, 8
 - 23) Die einfach grundierte Leinwand wird hier sichtbar
 - 24) Tzara, T., a.a.O., (1958)
 - 25) Le rôle du temps et de l'espace dans l'oeuvre du Douanier Rousseau, in Art de France, 11, 1962, 323-26; hier 325
 - 26) Begriffe von Tzara, T., a.a.O., (1947) Grey, R., a.a.O., (1943), 52 spricht in diesem Sinn vom absolut unabhängigen Detail, das jeweils zum Zentrum wird;

- 27) s. 1.Kap.
- 28) Der Fall Henri Rousseau, in Kunstwerk 9, XII, 1959, 3-13; hier 13
- 29) Cl. 200, dat. und sign. 1907, 1969/189,5, Paris, Louvre (Jeu de Paume), Pl. XXXVII
- 30) Vollard, A., Souvenirs d'un marchand de tableaux, Paris 1959; er nennt ein Bild "Combat de lion et de jaguar"; lt. Certigny, H., a.a.O., (1961), 281: entweder Irrtum Vollards oder eine der beiden genannten exotischen Landschaften im Katalog
Fragwürdig ist Soupaults Nennung von zwei exotischen Landschaften und den "Flamingos", a.a.O., (1927), Werkliste
- 31) Alexandre, A., in Figaro vom 30. September 1907, in Certigny, H., a.a.O., (1961), 279; Apollinaire zitiert bei Certigny, H., ebd., 281 aus Breunig, L.-C., a.a.O., 1960
- 32) Neben dem Akt von "Mauvaise Surprise", Cl. 122 ist noch der der "Eva" zu nennen, nach 1904, Cl. 164
Beispiele aus der Salonmalerei: siehe Bouguereau, W., La Jeunesse et l'Amour, La Bacchante, Venus in Crespelle, J.-P., Les maitres de la Belle Epoque, Paris (1966), Abb. 131, 132, 133
- 33) s. Anm. 16
- 34) Gans, L., a.a.O., 1970, 3. S.: "Doch dem steht gegenüber, daß er (der Naive) - ... - infolge seines Mangels an Kenntnis der Techniken, seine eigenen Begrenzungen nicht erkennt, die Grenzen seiner technischen Möglichkeiten schnell überschreitet und Themen aufgreift, die weit außerhalb seiner Fähigkeit liegen. Diese Grenzüberschreitungen und die Intensität der sich hierbei ergebenden Problembewältigung, sind die wohl auffälligsten Kennzeichen der naiven Malkunst."
- 35) "Te nave nave Fenua", 1892, sign. u. dat., 91/72, Öl auf Leinw., in Classici dell'Arte, Nr. 286, Kurashiki, Ohara Art Museum
- 36) Cl. 122, 195/130, sig., 1901, Die Deutlichkeit, resultierend aus der hellen Inkarnatfarbe, gibt dem Akt, abgesehen von der Motivierung, den formalen Ausdruck des Starren und Ornamenthaften; dagegen ist die Schlangenbeschwörerin naturhaft und im Bewegungsfluß gegeben.
- 37) Perruchot, H., a.a.O., (1957), 93
- 38) ebd.
- 39) Courthion, P., a.a.O., 1944, 20
- 40) s. Anm. 26

- 41) 1905 fehlt die Staffelung und damit auch der Gefüge-Charakter
- 42) Das Wegnehmen der großen Schlange verkleinert nicht nur die Gruppe, sondern hebt auch das Gleichgewicht auf.
- 43) Als solche haben sie teil an der Ambivalenz von Schönheit und Fremdheit; die Vegetationsformen sind animalisch gebildet.
- 44) "Der Traum", Cl. 256, sign., dat. 1910, 204,5x299, New York, Mus. of Modern Art, Pl. LX-LXI
- 45) lt. Perruchot, H., a.a.O., (1957), 38 lernt Rousseau kennen: zwischen 1906 und 1907 - R. Delaunay, W. Uhde, M., Raynal, Picasso, M. Jacob, Vlaminck, Apollinaire, A. Salmon, M. Weber; um 1908 oder 1909 Vollard; s. das Bankett von 1908
lt. Certigny, H., a.a.O., (1961), 432: um 1910 -R och Grey, S. Férat, Soffici; für ein gutes Verhältnis zwischen Apollinaire und Rousseau sprechen der Porträtauftrag "Die Muse inspiriert den Dichter" vom Sommer 1908 und der Brief vom 11. März 1910, in dem Rousseau anlässlich der Rêve-Ausst. den Dichter bittet, ihn für die empfangenen Beleidigungen zu rächen, in Apollinaire, a.a.O., 1971, 56
- 46) L'Intransigeant, 18. März 1910, Certigny, H., a.a.O., (1961), 407
- 47) Phalange, 20. April 1910, in Certigny, H., ebd., 420ff
- 48) Rappel, 25. März 1910, ebd., 408
- 49) Die Befremdung vor den Motiven von Sofa und Yadwigha findet sich auch bei Roch Grey, die eine Variation zum "Traum" in Auftrag gibt; lt. Sofficis Brief an Jastrebzoff vom 23. Mai 1910 sieht der Auftrag folgendermaßen aus: "le charmeur, la même chose et grandeur de Yadwigha mais sans Yadwigha ..."; Certigny, H., ebd., 427
- 50) Brief vom 1. April 1910: " ... et si j'ai conservé ma naïveté, c'est parce que M. Gérôme, ..., ainsi que M. Clément, ..., m'a toujours dit de la conserver ... Et l'on m'a déjà dit aussi que je n'étais pas de notre siècle. Je ne pourrai maintenant changer ma manière que j'ai acquisé par un travail opiniâtre, ..." in Apollinaire, a.a.O., 1971, 52; Certigny, H., ebd., 412f
- 51) Artikel in La Voce 1910, Certigny, H., a.a.O., (1961), 450+60
- 52) a.a.O., 1951, 58; a.a.O., 87
- 53) a.a.O., (1974), 48f
- 54) a.a.O., 1948, 15f, s.oben zit.

- 55) s. Anm. 38
- 56) partieller Intensitätsgewinn in Bildern anderer Maler: 1. z. B. Gauguin, P., Te tamari no atua. sign. u. dat. 1896, 96/128, Öl auf Leinw., München, Bayr. Staatsgemälde-Slg., (größere Spontaneität bei den Tieren); D'où venons-nous? / Que sommes-nous? / Où allons-nous?, sign. u. dat. 1897, 139/374, Öl auf Leinw., Boston, Mus. of Fine Arts, (freier und monumentaler die Gruppenbildungen auf der r. Seite);
2. Delacroix, Die Dantebauke, dat. 1822, Öl auf Leinw., 189/246 (Dramatisierung der Einzelfigur und der Figurenkonstellation auf der r. Seite)
- 57) Allerdings existieren noch bedrohliche Motive mit den Löwinen und der Schlange, die im Teilfeld der Yadvigha lauert
- 58) Zur Traumqualität in der Darstellung des "Traums": Nezval, V., Einführung zum Buch Henri Rousseau, Prag, 1937, hier in Insita, 4, 108-16;
Gerade das Thema der Bezauberung und Besänftigung spricht meiner Meinung dafür, daß Rousseau nicht so sehr mystifiziert von der Urwaldvorstellung war als vielmehr mystifizierend-gestaltend auf seine Vorstellung einwirkte (Kontrastbegriffe bei Perruchot, H., a.a.O., (1957), 58 hinsichtlich des Problems, ob Rousseau gutgläubig war oder seine Wirkung stilisierte)
- 59) Roh, F., Henri Rousseaus Bildform und Bedeutung für die Gegenwart, in Die Kunst, Monatshf. f. freie und angewandte Kunst, 55. Bd., XXXXII. Jhg., München 1927, 110
- 60) Shattuck, a.a.O., 96; Roch Grey, a.a.O., (1943), 52
- 61) a.a.O., 106
- 62) Ziermann, a.a.O., s. Anm. 28
- 63) a.a.O., 1931, 8; s. Uhde zur Ökonomie des Bildes
- 64) Courthion, P., a.a.O., 1944, 18
- 65) Gans, L., a.a.O., 1970
- 66) Egger, C., Henri Rousseau - Ausst. in der Basler Kunsthalle, in Die Kunst, Monatshf. f. freie und angew. Kunst, 67 I. Bd. 1. T. d. 34. Jhg., München 1933, 225-29; hier 225
- 67) Einstein, C., Die Kunst d. 20. Jhs. (Propyläen-Kunstg., Bd. 16), Berlin 1926, 40-43; hier 41: "Rousseau ist dem Detail fast schutzlos ausgesetzt, ..."
- 68) Gans, L., a.a.O., 1970
- 69) Kieser, R., a.a.O., 1913, 19
- 70) Jakovsky, A., a.a.O., (1957), 24 siedelt die Naivem im Bereich der Schaufreude (imagerie) an

- 71) a.a.O., 1910, bei Certigny, H., a.a.O., (1961), 457
- 72) s. 1. Kapitel, 3. Teil; Griot, A., The Centenary of Henri Rousseau, in The Art Quarterly, Vol. VII, 1944, Nr. 3, 207-18
- 73) "Vous savez, je pourrais finir toutes ces toiles!"; in Perruchot, H., a.a.O., (1957), 39; in Certigny, H., a.a.O., (1961), 279
- 74) Basler, A., a.a.O., (1927), 26
- 75) Soffici, a.a.O., 1910; Apollinaire, a.a.O., (1971), 23; Basler, A., a.a.O., (1927), sieht Rousseaus Schaffen als kindliches und insofern stagnierendes Schaffen; Zervos, Ch., a.a.O. 21f; Courtion, P., a.a.O., 1944, 18; Kunst eines Kindes; Shattuck, R., a.a.O., 86f; Bihalji-Merin, O., u. L., a.a.O., (1976), 116; Descargues, P., a.a.O., 58;
- 76) Uhde, W., a.a.O., 1948, 16; Roch Grey, a.a.O., 1922, 17; dies., (1943), 43ff; Rich, D.C., a.a.O., (1946), die erste Werkchronologie; Cooper, D., a.a.O., 1951, 49; Perruchot, H., a.a.O., (1957), 89
- 77) a.a.O., 1970
- 78) Janis, S., a.a.O., 111, ist entgegenzuhalten, daß Stilentwicklung nicht erst mit dem Stilwandel auftritt; Roh, F., a.a.O., 1927, 112 nennt C.D.Friedrich als Repräsentanten einer stetigen, bei sich bleibenden Entwicklung
- 79) Perruchot, H., a.a.O., (1957), 89; Grey, R., a.a.O., (1922), 19; 17: "Jamais la personnalité ne peut arriver à une si définitive éclosion, a une précision aussi ferme, sans le savoir absolument conscient, non seulement du métier, mais de sa propre valeur."
Rich, D.C., a.a.O., (1946) stellt seiner Monographie: bezeichnenderweise einen Auszug aus Rousseaus Brief an Dupont vom 1.4.1910 als Leitwort voran
- 80) a.a.O., 1956: "Un véritable style ne peut pas être la conséquence d'une inaptitude, et Rousseau n'a acquis le sien qu'à force d'étude et de travail."; Milliken, W.M., A painting by "Papa" Rousseau, in Bull. of the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, 17th year. Jan. 1930, Nr. 1, 9; Pallucchini, R., Henri Rousseau, (Bildkommentare v. A. Werner), Mailand 1958; Barletta, R., Rousseau, gli illustratori et la vita moderna, in L'Arte moderna, Milano, 1967, N. 8, Vol. 1, 281-320, 290
- 81) Basler, A., a.a.O., (1927), 18; ebd., in Bezug auf Picassos Ausspruch, 14; Sweeney, J.J., a.a.O., 1942, 108ff
- 82) Marini, R., Il problema di Rousseau le Douanier, in Emporium, LVII, N.8, Vol. CXIV, Aug. 1951, 82; Vallier, D., a.a.O., (1961) 104f

- 83) Rousseaus Briefe, s. oben, Anm. 12 des 2. Kap.
- 84) Uhde, W., a.a.O., 1914; Basler, A., a.a.O., (1927); Zervos, Ch., a.a.O.; Soupault, Ph., a.a.O., (1927); genannte Urwaldbilder: Surpris, 1891, Eclaireurs attaqués par un tigre 1904, Le lion ayant faim ... 1905, Joyeux farceurs 1906, Charmeuse de serpents, zwei exotische Landschaften 1907, Combat de tigre et de buffle 1908, Le Rêve 1910
- 85) a.a.O., 1951, 48-55; a.a.O., (1946), zu den Urwaldbildern 64
- 86) Katalog der Rosselets, in Bouret, J., a.a.O., s. hierzu Kritiken: Revel, J.F., in L'Oeil, n.84, Dez.1961, 77f; ders.in Arts 37, Mai 1963, 76f; Okrucky, J., Two monographs on Rousseau, in Insita 2 (1971), 147-150 Kritik an Valliers Versuch: Revel, J.F., a.a.O., 1961; Courthion, P., A propos de l'Oeuvre du Douanier Rousseau, in XXe siècle, Nr. 36, 1971, 154f; Certigny, H., a.a.O., (1971); Jakovsky, A., Vorwort zu Certigny, H., a.a.O., (1973)
s. Einleitung der it. und franz. Ausg., (Kriterien)
- 87) Bihalji-Merin, O. u. L., a.a.O., (1976), 79
- 88) a.a.O., (1927); von Uhde, Basler und Soupault unter dem Titel "Surpris!" aufgeführt; Cl.47, sign., dat. 1891, 130/162, London, Nat. Gall.; Vallier, 1961, Abb. S. 41
- 89) Vallier, D., L'emploi du pantographe dans l'oeuvre du Douanier Rousseau, in Revue de l'Art, 1970, 7.93f
- 90) lt. Certigny, H., a.a.O., (1961), 157
- 91) Roberts, K., Henri Rousseaus Tropical storm with tiger; a major addition to the Nat. Gall. Collect., in Burl. Mag., 115, Febr. 1973, 135f
- 92) Cl. 152, sign., 130/162, Merion (Pennsylvania), Barnes Foundation; Vallier 1961, Abb. 95
- 93) zur Kopie, ebd.; Vallier, D., a.a.O., (1961), 142; dies., a.a.O., 1970, 96
- 94) Rich, D.C., a.a.O., (1946), 38
- 95) it. Vallier, D., a.a.O., (1961), 42 gab die Weltausstellung von 1889 die Anregung zu den exotischen Bildern
- 96) Die fröhlichen Komödianten Cl. 180, sign., 146/114; Philadelphia, Museum of Art, Pl. XXXI

- 97) a.a.O., (1946), 60f; im Brief vom 5. Dezember 1907 an den Untersuchungsrichter führt Rousseau das Bild an "La Lutte pour la Vie, représentée par des animaux", in Garçon, M., a.a.O., 14; im Interview mit A. Alexandre verwarft sich Rousseau vor der Einschätzung des Affenbildes als eines banalen Genrebildes: "Ne croyez pas qu'il s'agisse de quelque banal tableau de genre. Ce sont des singes, des singes qui s'ébattent dans une forêt vierge; l'un d'eux jette une bouteille à son camarade.", a.a.O., Comoedia, 19. März 1910
- 98) siehe "Karnevalsabend", "Die schlafende Zigeunerin", "Schlimme Überraschung", dazu 3. Kap., 3. Teil, 1. Abschnitt
- 99) a.a.O., 47f
- 100) s. Anm. 79
- 101) siehe spätere geometrisch feste Gruppenbildungen u. a., bei "Le Repas de lion", Cl. 193, "Combat de tigre et de buffle". Cl. 211
- 102) Das Zweigmotiv zeigt im Vergleich zum Löwenbild von 1905 das konstruktive Interesse Rousseaus, denn es ist streng bezogen auf die Affengruppe und verspannt die beiden einzelnen Affen
- 103) zur "Schlafenden Zigeunerin" siehe 3. Kap., 1. und 3. Teil; "Die Schlangenbeschwörerin", Cl. 200, sign. und dat., 169/189, 5. Paris, Louvre (Jeu de Paume); "Die Löwenmahlzeit", Cl. 193, sign., 113, 7/160, New York, Metropol. Mus. Pl. XXXIX, "Die Flamingos", Cl. 196, sign. 114/162, New York, Coll. Ch. S. Payson, P. XXXVI
- 104) Certigny, H., a.a.O., 1961, 281f, Combat de lion et de jaguar
- 105) Frantz Jourdain läßt die Bilder Rousseaus verhängen, in Apollinaire, G., a.a.O., (1960), 43f
- 106) Bord de Rivière, Cl. 14, sign., 21/39, 1886, Paris Pl. IV; "Le canal" Cl. 20, sign., 52/126, 1887, Merion, Barnes Foundation; Vallier 1961, Abb. 36
- 107) präfigurierende Motive sind die Schilfrohrbündel des Kundschafterbildes von 1904, der Blattzweig des Löwenbildes von 1905 und die Hyazinthe des Affenbildes von 1906
- 108) Rousseau malt sich u.a. in folgende Bilder hinein: "Une noce à la campagne", Cl. 167, zweite stehende Figur von rechts (gl. Selbstporträt, Cl. 140A); "La Liberté invitant les artistes...", Cl. 185, Pl. XXXIII, im Gespräch mit Redon; "La carriole du Père Juniet", Cl. 212, Pl. XLVIII-IL, rechte Figur

- Shattuck, R., a.a.O., 100: "Dementsprechend nehmen die kleinen Männer, die mit Spazierstöcken durch die Landschaft ziehen, die Bedeutung von Rousseaus emblematischer Gegenwart in den von ihm gemalten Szenen an."
- 109) Die Koppelung von Friedens- und Unheilsthematik ist Merkmal der phantastischen Bilder, siehe 3. Kap., 3. Teil, 1. Abschnitt
- 110) vgl. die Affenbilder von 1910, C. 252 und 253 und den "Traum"
- 111) Gemeint ist hier der mächtige Blatzzweig, der das Löwenbild primär gewichtet
- 112) s. oben dargelegt am "Traum"
- 113) "Kampf zwischen Tiger und Büffel", Cl. 211, sign. und dat., 172/191, 5, Cleveland, Mus. of Art, Pl. XLV, lt. Certigny, H., a.a.O., (1961), 312, 315, entstanden zwischen 1. Januar und 20. März 1908 (Nach der Haft)
- 114) Vallier, D., a.a.O., 1970, 96
- 115) ebd.
- 116) siehe Dramatik von Vegetation und Geschehen in den späten Bildern; siehe auch zweite Fassung des Tigerbildes um 1909, Cl. 211B, Mus. Kat., The Hermitage Western European Painting of the 19th and 20th centuries, Leningrad (1976), Nr. 89
- 117) "Urwald mit Orangen essenden Affen", (nach it. Cl. Ausg.), Cl. 217, sign. und dat., 116/89, New York; Guilhermets Beschreibung in Certigny, H., a.a.O., (1961), 359
"Urwald mit zwei Affen und Raubvogel", Cl. 230, sign. und dat., 140/129, 5, Washington, Nat. Gall.
- 118) "Le Rêve est terminé, je commence la toile 50, le sujet sera un combat de lion et de cheval." in Certigny, H., a.a.O., (1961) 403; "Pferd von einem Jaguar angegriffen"; Cl. 250, sign. und dat. auf ca. 1910; 89/116. Moskau, Puschkin Mus. Vallier 1961, Abb. 169
23. März 1910, in Certigny, H., ebd., 427f; Cl. 252, sign. und dat., 130/162, Washington, Coll. McCormick, Pl. LVIII, "Neger von einem Jaguar angefallen", Cl. 249, sign., 114/162, Basel, Kunstmuseum, Pl. LV
- 119) Cl. 217, sign. u. dat., 116/89, New York, Priv. Slg., Pl. XLIII; Cl. 230, sign. u. dat., 140, 6/129, 5/Washington Nat. Gall., Vallier. Abb. 154
"Urwald mit Indianer im Kampf gegen einen Gorilla" (Kurzfassung "Affe und Indianer") Cl. 247, sign. und dat., 114/162, Upperville, Coll. P. Mellon, Vallier 1961, 157; "Der

Wasserfall", Cl. 251, sign. und dat., 115,9/149,9, Chicago, Art Institute Pl. LVII; "Urwald mit Affen und Schlange", Cl. 253, sign. und dat., 130/162, New York, Coll. J.H. Whitney, Pl.LIX; Cl. 241, sign., ca. 1910, 114/162, New York, Metrop. Mus., Vallier Abb. 156 u. Larkin, D., Rousseau, Darmstadt 1975, Abb. 39; Cl. 248, sign., ca. 1910, 38/46, Upperville, Vallier Abb. 166; Cl. 174, sign., von Vallier dat. auf 1905, 100/81, Merion, Barnes Found., Vallier Abb. 96; Cl. 202, sign., zw. 1905 u. 1910, 75/59, Vallier Abb. 97

- 120) siehe Briefstelle angeführt in Anm. 118
- 121) a.a.O., 96
- 122) s.S. 99 unten
- 123) Auf dem Neger-Jaguar-Bild befindet sich die Sonne zum größten Teil links der Mittelachse
- 124) Allerdings, jedoch unklarer deutet sich die Thematisierung schon bei den "Fröhlichen Komödianten" an, s. Anm. 97
- 125) "Der Spaziergang", Cl. 22, sign., dat. auf 1886-90, 46/55, Basel, Pl. V; Descargues, P., a.a.O., 113, spricht von einer Angstgeste
- 126) a.a.O., 1951, 58; a.a.O., 87
- 127) sog. Studien sind: Cl. 163, 242, 243

Zum 3. Kapitel

- 1) Das Ungeschick in der Zeichnung war Argument der negativen Kritiken zu Rousseaus Bildern und begründete Rousseaus Einordnung als Grotesken und Einfaltspinsel (L'Evenement, 4. September 1889, L. Roger-Milès; L'Evenement, 26. März 1890, ders.; Mercure de France, 19. März 1893, Y. Rambosson; Le Soleil, 9. April 1895; Le Gaulois, 6. April 1897, Faverolles; Le Rappel, 27. April 1898;)
Allerdings gab es auch eine Gegenrichtung, die das Ungeschick Rousseaus als positive Naivität bewertete (L'Art littéraire, Mai-Juni 1894, A. Jarry zum "Krieg"; La Revue blanche, 15. Juni 1897, Th. Natanson, Naivität als Stil; La Plume, 15. Mai 1901, Fontainas; Le Soleil, 17. Oktober 1905, Furetières; Le Figaro, 21. März 1907, Furetières; u.a.)
s. auch Beispiele aus der Literatur: Während für Salmon, A., a.a.O., (1927), 46 die Größe von Rousseaus Malerei trotz der Ungeschicklichkeiten besteht, fordert bereits Roch Grey, a.a.O., (1922), 22 eine Neubewertung der "maladresse"; für Vallier, D., a.a.O., (1961), 132, steht Rousseaus Ungeschicklichkeit im Range eines Stils; Georges Schmits schließlich bemüht sich, die "Maladresse" als Interpretationsweise aller Naiven positiv zu verstehen, Sur' la "maladresse" de l'art naïf, in Galéria 2, 136-39
- 2) Janis, S., a.a.O., zu Rich; Jakovsky, A., a.a.O., 1971; Courthion, P., a.a.O., s. 2. Kap., Anm. 86
- 3) Vallier, D., Une lettre, in XXe Siècle, Nr. 37, Dezember 1971, 177f antwortet auf Courthions Kritik, daß sie das Ziel gehabt habe, dank eines catalogue raisonné die Studien zu Rousseau auf eine wissenschaftliche Ebene zu heben; s. auch Certignys nicht zu übertreffende dokumentarische Arbeit 1961
- 4) a.a.O., 1968, 87
- 5) Eine beträchtliche Anzahl der hier publizierten Werke ist zu den Fälschungen zu rechnen, lt. Shattuck, R., a.a.O., 85: 23 Fälschungen unter 128 Bildern
- 6) a.a.O., 1971, Addenda Nr. 2
- 7) a.a.O., 85: Rousseau habe am Ende seines Lebens aufgrund einer gewissen Berühmtheit wie Bonnard und Chagall auf einen Bestand früherer Arbeiten zurückgegriffen und habe diese Bilder mit den aktuellen Daten ausgezeichnet
- 8) Beispiele für verschollene Bilder sind "Danse italienne", "Coucher de soleil", ausgestellt 1885 möglicherweise beim Salon des Incohérents (Certigny, H., a.a.O., (1971), 17f); "Un pauvre diable", 1887, "Le départ", 1888, "Un suicide" 1889, "Le dernier du 51me", ausgestellt im Salon des Indépendants; falsche Datierung aufgrund unrichtiger Identifi-

- zierung: Das Porträt des "Pierre Loti" (Cl. 48, dat. auf 1891-92) ist das Porträt des Edmond Frank, das 1906 im Salon des Indépendants ausgestellt wurde, s. dazu Certigny, H., Le Douanier Rousseau a-t-il peint le portrait de Pierre Loti ?, in L'Information de l'Histoire de l'Art, 10. 1965, 39-42
- 9) a.a.O. (1946); 2. Abschnitt: Un soir de carnaval (Cl. 6), Rendez-Vous dans la forêt (Cl. 21); Surpris ! (Cl. 47) 3. Abschnitt: La Centenaire ... (Cl. 54), La Bohémienne endormie (Cl. 112); 4. Abschnitt: Mauvaise Surprise (Cl. 122), Le lion ayant faim ... (Cl. 172); 5. Abschnitt: Joueurs de football (Cl. 214), La carriole du Pere Julien (Cl. 212), Portrait de M. Brummer (Cl. 224), Urwald-bilder
 - 10) a.a.O., 1951, 56
 - 11) a.a.O., 1948, 15; Die Relativierung des historischen Aspekts ist nicht negativ zu verstehen, denn die künstlerische Entwicklung darf nicht positivistisch als Fortschritt gesehen werden
 - 12) Einige Künstler seien genannt, deren große Werke am Anfang stehen: Menzel, A., (Das Balkonzimmer 1845; Innenraum mit Menzels Schwester 1847); Chirico, Phase bis 1920
 - 13) a.a.O., (1961); dies., a.a.O., 1970, Einführung in die Werk-chronologie Rousseaus, 87f
 - 14) Basler, A., a.a.O., (1927), 26ff
 - 15) Rich geht von der Erarbeitung eines Werkes, Vallier von dem Freudschen Freiwerden des Instinktes aus
 - 16) Garçon, M., a.a.O., 14
 - 17) lt. Autobiographie; allerdings nennt Rousseau den Salon des Champs-Élysées, s. Anm. 8, Certigny; ders., a.a.O., (1961), 86ff
 - 18) s. Certigny, H., a.a.O., (1961), 85; Vermittlung über Clément zu Fallières, dem Minister des Erziehungswesens
 - 19) 1888, 1890, 1891, 1892, 1902, Feder- und Bleistiftzeichnungen; s. Kat. Uhde, Basler, Soupault
 - 20) Cl. S. 90, s. Cl. 7 (Hypothese, daß das verschollene Bild "Dans l'attente", 1886 nach der erstgen. Bleistiftzeichnung entstanden sei)
 - 21) Certigny, H., a.a.O., (1971), 11: Das Bild sei gemalt von einem anderen, auch an der Association Philotechnique tätigen Maler Henri Rousseau (nach dem Stich von Méaulle in Le Monde illustré vom 14. November 1882); Rosselet, in Bouret, J., a.a.O., (1974), Abb. 51-54

- 22) Cl. 3A, Portrait de Rousseau, sign. und dat., 20/16; Cl. 3B, Portrait de la première femme de Rousseau, sign. und dat., 17,5/16,5: Öl auf Holz, beide in Paris, Coll. Robert de Rolli; Rosselet, Abb. 59, 60, als Porträts des M. und der Mme Steven bezeichnet; Abb. in Vallier, D., a.a.O., (1961), 15, 26
- 23) Cl. 32, Pl. VII; Cl. 54, Pl. XI
- 24) Cl. 6, sign., ausgest. 1886, 116/89, Philadelphia, Mus. of Art; Pl. I, Ansicht der Ile St. Louis vom Port Saint-Nicholas aus, Cl. P8 sign., ausgest. 1888, 46/55, Upper-ville, Priv. Slg. Bouret 1961, Abb. 3, Ich-Selbst, Porträt-Landschaft, Cl. 32, sign. und dat., ausgest. 1890, 143/110, Nat.Gal., Pl. VII
- 25) s. Cl. P8; Certigny, H., a.a.O., (1961)
- 26) Cl. 6; Vallier, D., a.a.O., (1961), 115; dies., a.a.O., 1970, 90 und 93
- 27) s. Selbstzeugnisse, Anm. 6, 1. Kap. u. Anm. 2, 2. Kap. Möbius, M.R., Henri Rousseau/Zum Selbstbildnis von 1890, in Cicerone, 1926, I. Teil, 187; Bihalji-Merin, O. u. L., a.a.O., (1976), 18; Verleihung der Palmes académiques an Rousseau aufgrund eines Namensirrtums 1891, später dazugemalt
- 28) Les Artilleurs, 1893, Cl. 65, Pl. XIV; Mauvaise Surprise 1901, Cl. 122, Jeune fille en rose, 1890 (1906!), Cl. 37, Pl. VIII;
- 29) Gauguin schätzte bei Rousseau das Schwarz, Certigny, H., a.a.O., (1961), 142; s. auch Brummer, J. zu seinem Porträt von 1909, in Gauthier, M., a.a.O., 1956, T.27: "Il me n'est jamais passé entre les mains de tableau ancien ou moderne qui le dépasse sous le rapport de la qualité des noirs."
- 30) a.a.O., (1961), 115; Dem nur-intuitiven Schaffen widerspricht es allerdings, daß Rousseau das figurale Problem anhand des Hilfsmittels einer Vorlage gezielt löst.
- 31) Rich, D.C., a.a.O., (1946), 18-31; Vallier, D., a.a.O., (1961), 126-32; Eine Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit, Cl. 54, sign. und dat., ausgest. 1892, 112/156,5, Düsseldorf, Slg. Voemel; Der Krieg, Cl. 69, sign., ausgest. 1894, 114/195, Paris, Louvre (Jeu de Paume); Die Schlafende Zigeunerin, Cl. 112, sign. und dat., ausgest. 1897, 129,5/200,5, New York, Mus. of Mod. Art
- 32) Schlimme Überraschung, Cl. 122, sign. ausgest. 1901, 195/130, Merion, Barnes Found., Vallier 1961, Abb. 729; Eine Hochzeit auf dem Lande, Cl. 167, sign., ausgest. 1905, 163/114, Paris, Musées Nationaux, Pl. XXVII; Fußballspieler, Cl. 214, sign. und dat., ausgest. 1908, 100/81, New York, Guggenheim Museum, Pl. XLIV; Die Muse inspiriert den Dichter Cl. 227B, sign. und dat., 2. Fassung, 146/97, Basel, Kunstmuseum

- 33) Heureux Quattuor, Cl. 129, sign., ausgest. 1902, 93,5/57, New York, Priv. Slg., Cl. Pl. XXI; Pour fêter bébé !, Cl. 145, sign., ausgest. 1903, 100/81, Winterthur, Kunstverein, Pl. XXIII; La carriole du Père Juniet, Cl. 212, sign. und dat., 1908, 97/129, Paris, Musées Nationaux, Cl. Pl. XLVIII-IL;
- 34) Cl. 224, Pl. LI,
- 35) s. Anm. 18
- 36) s. Cl.-Chronologie, 84; s. auch Certigny, H., a.a.O., (1961), 218ff
- 37) a.a.O., (1971)
- 38) Abb. in Certigny, H., a.a.O., (1971), Abb. 21,
- 39) ebd. Abb. 22, Text S. 85
- 40) Cl. N 11, 12, 13; Certigny, H., a.a.O., (1961), 247, 262, 263
- 41) u.a. Uhde, W., a.a.O., 1921, 60; Soupault, Ph., a.a.O., 1927, 42f; Courthion, P., a.a.O., 1944, 25; Rich, D.C., a.a.O., (1946), 58; Perruchot, H., a.a.O., (1957), 89; Shattuck, R., a.a.O., 103; Vallier, D., a.a.O., (1961), 139; Kieser, R., a.a.O., 219; Ziermann, H., a.a.O., 4 und 13; Marini, R., a.a.O., 79; Eichmann, I., a.a.O.;
- 42) s. Luquet, G.H., Le dessin enfantin, Paris 1935, "modèle interne", "réalisme intellectuel"
- 43) a.a.O., 1914, (1971), 27
- 44) a.a.O., 1921, 60
- 45) s. Anm. 41
- 46) ebd.
- 47) Die Aufgliederung des Werkprozesses war Bestandteil der akademischen Lehre, s. Boime, A., The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, (New York 1971), 134ff, 149ff
- 48) Die Zollstation, Cl. 39 sign., dat. auf 1890, 37,5/32,5, London, Courtauld Institute, Pl. X; Das Stauwehr, Cl. 153, sign., dat. auf 1904, 36/48, Paris, Priv. Slg., Abb. 4 in Bouret, J., a.a.O., (1974); Die Mühle von Alfort, Cl. 165A, sign., dat. auf vor 1905, 37/45, New York, Priv. Slg., Pl. XXVI
- 49) Rich, D.C., a.a.O., (1946), 36; Shattuck, R., a.a.O., 87: um die Jahrhundertwende impressionistische Technik

- 50) Ansicht des Montsouris-Parks, Cl. 73B, dat. auf 1895, 26/20, Öl auf Holz, Paris, Priv.Slg., Vallier 1961, Abb. 60; Der Löwe von Belfort, Cl. 158, dat. auf 1904, 24,5/24,5, Öl auf Karton, Düsseldorf, Slg. Voemel, Abb. 85 in Vallier, D., a.a.O., (1961), vgl. hierzu ebd. Farbbabb. S. 137, Im Montsouris-Park; Straßeninstandsetzung, Cl. 179, dat. auf 1906, 20,5/14,5, Karton, Düsseldorf, Slg. Voemel, Abb. 106 in Vallier, D., a.a.O., (1961); Ansicht des Montsouris-Parks, Cl. 234B, sign., dat. auf 1909, 26/20, Priv. Slg., Vallier 1961, Abb. 138, Pissarro, ..., Öl auf Leinw.- 55/46, New York, Priv.Slg., (Abb. S. 79 in Rewald, J., Camille Pissarro, Köln (1968)
- 51) Cl. 219B, Abb. 145 in Vallier, D., a.a.O., (1961), Monet, ..., Öl auf Leinw., 43/59, Paris Louvre (Jeu de Paume, Abb. 13 in Seitz, W. C., Cl. Monet, (Köln 1960)
- 52) Boime, A., a.a.O., 166ff
- 53) Rich, D.C., a.a.O., (1946), 34f; Ziermann, H., a.a.O.;
- 54) Abb. 36A; Vallier Abb. 145; Ansicht des Eiffelturms, Cl. 157B, sign., 17/22, Öl auf Karton, Slg. Voemel Düsseldorf, Abb. 89 in Vallier, D., a.a.O., (1961); Ansicht von Malakoff, Cl. 213B, sign., 18/28, New York, Priv.Slg.; Vallier 1961, Abb. 23, Ansicht der Sèvres-Brücke, Cl. 215B, sign. und dat., 1908, 19/27, Vallier 1961, Abb. S. 113
- 55) Familie beim Angeln, Cl. 84B, 19/29, London, Priv.Slg., Abb. 149, in Bouret, J., a.a.O., (1974); Landschaft mit dem Luftschiff "Vaterland", Cl. 205B, sign., Abb. 121 in Vallier, wie oben gen.; Ansicht der Ile St. Louis, Cl. 228B, 18/26,5, Öl auf Karton. Priv. Slg.; Ansicht des Austerlitz-Quais, Cl. 231B, 24/19, Öl auf Karton, Priv.Slg., Vallier 1961, Abb. 149
- 56) Uhde, W., a.a.O., 1948, 19
- 57) Cl. 73A, sign., dat. auf 1895, 74,5/47, New York, Priv.Slg., Vallier, Abb. 61; Pariser Vororthaus, Cl. 137A, sign., 35/46, Pittsburgh, Carnegie Institute, Abb. 82 in Vallier, ebd., (dazu Skizze Abb. 81);
- 58) Ansicht des Eiffelturms, Cl. 157A, sign., dat. auf 1904, 50/65, Abb. 90 in Vallier; Ansicht der Sèvres-Brücke, Cl. 215A, sign. und dat. 1908, 81/100, Moskau, Pushkin-Mus.; Ansicht des Montsouris-Parks, Cl. 234A, sign., dat. auf 1909, 65/81, Merion, Barnes Found.; Allee im Saint-Cloud-Park, Cl. 219A, sign., dat. auf 1908, 46,2/37,6 Frankfurt/Main, Städt. Gal., Abb. in Farbe, Vallier, a.a.O., (1961), Beginn des Buches, (Skizze Abb. 145); Ansicht von Malakoff, Cl. 213A, sign. und dat. 1908, 46/55, Bern, Priv.Slg.,
- 59) s. Rousseaus Ausspruch zu Cézanne anlässlich der Cézanne-Retrospektive von 1907: "Vous savez, je pourrais finir toutes ces toiles", in Certigny, H., a.a.O., (1961), 279
- 60) Shattuck, R., a.a.O., 93: " .. seine Felder sind Felder, nicht farbige Flächen; seine Bäume sind Bäume, keine vereinfachten Linien."

- 61) Ziermann, H., a.a.O., 13 verwendet diesen Terminus, um Rousseaus Sonderrolle in der peinture primitif zu kennzeichnen. Gegenüber dem primär beim Vorstellungsbild ansetzen den Schaffen der Primitiven ist das Vorstellungsbild bei Rousseau Ergebnis des Werkprozesses. Die analytische Strenge findet sich vor allem bei der "Ansicht der Sèvres-Brücke" und der späten "Ansicht des Montsouris-Parks".
- 62) Vallier, D., a.a.O., (1961), 139
- 63) Stellungnahme zu Janis, S., a.a.O., 112; Ziermann, H., a.a.O.;
- 64) Cooper, D., a.a.O., 1951, 58; Shattuck, R., a.a.O., 87; Vallier, D., a.a.O., (1961), 108f
- 65) Die Carmagnole, Cl. 64, dat. 1893, 20,5/75, USA, Priv. Slg., Bouret Abb. 76; dazu "Eine Jahrhundertfeier ...", Cl. 54, Pl. XI; Die Muse inspiriert den Dichter, Cl. 227A, sign. und dat. 1909, ausgest. 1909, 130/97, Moskau, Puschkina Mus., Pl. LIII; dazu 2. Fassung Cl. 227B, Basel; Die Befestigungen bei Vanves, Cl. 90A, sign., dat. auf 1896, 46/55, Vallier, Abb. 63, (Skizze 43A), dazu Replik Cl. 90C, sign. und dat. 1909, 31/41, Vallier Abb. 66; Ansicht der Stuhlfabrik und des Seineufers in Alfortville, Cl. 103A, sign., ausgest. 1897, 73/93, Paris, Musées Nationaux, Pl. XX, dazu Replik, Cl. 103B, sign., dat. auf 1909, 38/46, Bouret 1961, Abb. 11
- 66) Die Revolutionen von 1792 und 1892, s. Rousseaus Bildlegende, Cl. 54
- 67) a.a.O., (1976), 107
- 68) 1908, November, Ende April 1909
- 69) a.a.O., 1935, 190
- 70) Ansicht der Befestigungsanlagen, Cl. 90A, sign., ca. 1896, 46/55, Vallier Abb. 63; Cl. 90B; Cl. 90C, sign., dat. 1909, 31/41, Leningrad, Eremitage, Vallier Abb. 66 Ansicht der Stuhlfabrik und des Seineufers in Alfortville, Cl. 103A, sign., ca. 1897, 73/93, Paris, Musées Nationaux, Pl. XX; Cl. 103B, sign., ca. 1909, 38/46, Paris ebd., Bouret 1961, Abb. 11
- 71) Cl. 228A, sign., dat. 1909, 33/41, Washington, Ph. Memorial Gall., Pl. LII; Cl. 228B, 18/26,5 Vallier Abb. 149; Cl. 231A, sign., dat. 1909, 24/19, Ascona Coll. G. Verna, Bouret 1961, Abb. 43; Cl. 231B, 24/19, Basel Kunstmuseum |
- 72) Jakovsky, A., a.a.O., 1971, Beispiele sind Bauchant, weibl. Akt mit erhobenen Armen nach Bayards Photographien, für Maler der Belle Epoque, Lefrancis Eiffelturm nach einer Photographie von Kertész; ders., Le Douanier et les contrebandiers, in Jardin des Arts, Nr. 79, Juni 1961, 24

- 73) Heureux Quattuor, ausgest. 1902, Cl. 129, Pl. XXI, Die Schlafende Zigeunerin, in Vallier, D., a.a.O., (1961), Abb. 75, 76, S. 141-Text; ebd., 22, 23, Text S. 66; Das Kind auf den Felsen, Cl. 86, nach 1895, Text S. 128, Pl. XV; ebd., 126ff
- 74) Autobiographie von 1894, in Kat. Ausst. Paris, Musée d'Art Moderne 1944 und Certigny, H., a.a.O., 1961 Briefe vom 5. Dezember 1907, 13. Oktober 1907 (Clément, Gérôme, Bonnat, Cabanel, Bouguereau), in Garçon, M., a.a.O., 1953
- 75) a.a.O., (1971)
- 76) Cl. 6, 54; Certigny, H., a.a.O., (1971), Abb. 26, Text S. 92; ders. a.a.O., 1966, 22
- 77) Der Krieg, Cl. 69, sign., 114/195, Louvre, Pl. XVI-XVII; Die Tigerjagd, Cl. 151, sign., dat. vor 1904 (1895 lt. Certigny, 1971), 38/46, Columbus, Gall. of Fine Arts, Bouret Abb. 8; Bretagne-Ansicht, Sommer., Cl. 187A und B, sign. und dat. 1906, 1907, 40/52, Vallier Abb. 112, 114; Die Pferdekutsche des Père Juniet, Cl. 212, sign. und dat. 1908, 97/129, Paris, Musées Nationaux, Pl. XLVIII-IL
- 78) Une source du Douanier Rousseau, in Art de France, 1964, 360 f
- 79) Cl. 69, nach dem Kriegsbild von Jarry für den Ymagier 1894 vermittelt, Abb. in Rich, D.C., a.a.O., (1946), Inneneinband und Schifferli, P., (Her.), Tzara, T., a.a.O., (1958), 44
- 80) s. auch Certigny, H., a.a.O., (1971), 11
- 81) Le Diberder, Yves, Henri Rousseau, s'inspirait-il de photos et de gravures ?, in Arts, Beaux Arts, Littérature, Spectacles, 26. Dezember 1947, Nr. 148; Der Autor geht zu weit, da er aufgrund der Vorlage Rousseaus Originalität infrage stellt.
- 82) Salmon, A., a.a.O., (1927), 25 "Le style qu'ignorant"; Janis, S., a.a.O., 112; Descargues, P., a.a.O., 40 zit. aus einem unveröffentlichten Buch Delaunays: jedes System fehle.
- 83) Jakovský, A., a.a.O., 1971; Certigny, H., a.a.O., (1971), 84 zu Jakovsky
- 84) Eichmann, U., a.a.O., 307; In der Literatur gibt es hierzu immer wieder Hinweise auf Seurat: Soupault, Ph., a.a.O., (1927), 42f; Rich, D.C., a.a.O., (1946), 58; Roh, F., a.a.O., 1927, 112; zum akad. souci du fini, s. Boime, A., a.a.O., 20f
Allerdings sind Seurats Croquis bereits methodisch gesetzt
- 85) Ziermann, H., a.a.O., 13; Gans, L., a.a.O., 1970
- 86) Cl. 39, Cl. 153, Abb. Bouret 4; Cl. 235, sign., dat. 1909, 38/46, New York, Priv. Slg., Abb. 141 in Vallier, D., a.a.O., (1961)

- 87) a.a.O., 88ff; a.a.O., (1961); a.a.O., (1971/76);
a.a.O., 1972
- 88) Descargues, P., a.a.O., 1972, 112f
- 89) Hausenstein, W., a.a.O., 134; Shattuck, R., a.a.O., 95
- 90) 113; 90
- 91) 52; Werner, A., in Pallucchini, R., Henri Rousseau,
Mailand 1958
- 92) a.a.O., 1949, 134;
- 93) Verzeichnungen bei den Leichen und der Schlafstellung
der Zigeunerin
- 94) Angaben zu Vallier, D., s. Einleitung zum catalogue
raisonné
- 95) Roh, F., a.a.O., 1927, 109
- 96) a.a.O., (1961), 136
- 97) a.a.O., 1949, 134; a.a.O., 1976, 45f
- 98) Uhde, W., a.a.O., 1921, 54 interpretiert dagegen das
Erlebnis der Frau als Hoffnung und Überwältigtsein von
der Natur
- 99) Folgende Legende: "La Guerre (elle passe éffrayante,
laissant partout le désespoir, les pleurs et la ruine);
Cl. 69; zur Aggression auf den Ehemann seiner Geliebten,
den er als bärtigen, von einer Krähe angefallenen Mann
r. malt, s. Certigny, H., a.a.O., (1961), 131f
- 100) Hofmann, W., Das irdische Paradies, Motive und Ideen des
19. Jhs., München (1974), 146ff, allg. zum 19. Jh.
- 101) Descargues, P., a.a.O., 1972, 113; Beispiele sind: Ingres,
Roger befreit Angélique, sign., dat. 1819, Öl auf Leinw.,
147/190, Paris Louvre; Delacroix, Roger befreit Angélique,
sign., dat. 1847, Öl auf Leinw., 28/36, Paris Louvre; 2.
Fassung im Grenoble-Museum
(Die Delacroix-Konzeption steht Rousseau nicht nahe, da
die Priorität dem Zweikampf gegeben ist; Dagegen rückt
Ingres, wie später Rousseau, die Frau in den Mittelpunkt)
- 102) a.a.O., 14f; s. Certignys Hinweis auf das Bild Delacroix:
"Lion dévorant un Arabe", Musée Chéret, Nizza, a.a.O.,
1971, Abb. 29, Text 99: der unheimliche Aspekt der Thema-
tik ist auch bei Rousseau enthalten; Zur Ikonographie: Inga-
mells, J., An image shared by Blake and Henri Rousseau,
in The British Journ. of Aesthetics, 3, 1963, 346-52

- 103) Die Bildlegende ist erzählend-harmlos: "Le félin, quoique féroce, hésite à s'élancer sur sa proie qui, harassée de fatigue, s'est probablement endormie." (Cl. 112); Expressionistische, das Unheimliche des Bildes erfassende Beschreibung von Roh, F., Ein neuer Henri Rousseau, Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Meisters, in Cicerone, Leipzig 1924, 713-16
- 104) S. Rousseaus Kommentar zu dem scheinbar fröhlichen Bild "Die fröhlichen Komödianten", a.a.O., 1910(Interview, s. Anm. 97, 2. Kap.)
- 105) Hausenstein, W., a.a.O., 134; Apollinaire, G., a.a.O., 1913 (1971); Zervos, Ch., a.a.O.
- 106) Portrait der Frau, Cl. 101, sign., dat. auf 1895-97, 198 x 115 cm, Paris, Louvre (Jeu de Paume), Pl. XVIII; Das Kind auf den Felsen, Cl. 86, sign., nach 1895, 55 x 45 cm, Washington, Nat. Gall.; Porträt eines Mädchens, Cl. 37, um 1890, 61 x 46,5 cm, Philadelphia, Museum of Art, Pl. VIII; Porträt einer Dame, Cl. 85, um 1895, 150 x 100 cm, Slg. Picasso; Pour fêter bébé, Cl. 145, sign., um 1903, 101 x 81 cm, Winterthur, Priv. Slg.; Die Hochzeit auf dem Lande, Cl. 167, sign., um 1905, 163 x 114 cm, Paris, Musées Nationaux, Pl. XXVII; Kinderporträt, Cl. 207, sign., um 1908, 67 x 52 cm, Paris, Musées Nationaux, Pl. XLII; Porträt des Joseph Brummer, Cl. 224, sign., dat. 1909, 117 x 87 cm, Hamburg, Kunsthalle, Pl. LI; Die Muse inspiriert den Dichter, Cl. 227, siehe 2.Teil des III.Kap.
- 107) Reine Porträts sind:
Cl. 3A, B, sign. und dat. 1884 ?, 20/16, 17,5/16,5, Abb. 25, 26 in Vallier, D., a.a.O., 1961; Cl. 175A, B, sign., dat. auf 1905, 42/38, New York, Priv.Slg., Vallier Abb. 100/101; Cl. 190A, B, sign., dat. auf 1906, 41/33 (45,5/35,5), New York, Priv.Slg., Vallier, Abb. 102/103
- 108) Berefelt, G., Symbol and Allegory, in Journal of Aesthetics, 28, 1969/70; 201-212
- 109) a.a.O., 1956, Text zu T. 14
- 110) a.a.O., (1927, 25
- 111) s. Sonntag als Selbstverwirklichung bei Grey, R., a.a.O., (1922), 7ff
- 112) a.a.O., 18, 36; a.a.O., 27ff
- 113) Angaben oben in Anm. 48, 58, 65; dazu "Die Zollstation", Cl. 39, sign., um 1890, 41/33, London Courtauld Inst., Pl.X; Das Stauwehr, Cl. 153, sign., um 1904, 36/48, Paris, Bouret 1961, Abb.4
- 114) La Carrière, Cl. 102, sign., dat. auf 1896-97, 47,5/55,5, New York, Priv.Slg., Pl.XIX

- 115) Cl. 235, Abb. 141 in Vallier
- 116) zum Bedrohlichen der Malakoff-Ansicht, Uhde, W., a.a.O., 1921, 47ff; Shattuck, R., a.a.O., 94: "Diese kleinen Geschöpfe wandern verloren und namenlos in der machtvoll gegenwärtigen Natur."; Bihalji-Merin, O. u. L., a.a.O., (1976), 67: "Im "Steinbruch" von 1908, ..., ragen die Stümpfe der Steinsäulen in ihrer Kahlheit in den trauerbewölkten Himmel, als wären sie Träger einer Gemütsbewegung."
- 117) a.a.O., 1944, 30
- 118) Le printemps dans la vallée de la Bièvre, Cl. 162, sign., dat. auf 1904, 54,6/45,7, New York, Metropol. Mus., Pl. XXIV; La petite route, Cl. 176, sign., dat. auf 1905, 22/27, Priv.Slg., Vallier S. 79
- 119) Abb. des 2. Bildes in Vallier, D., a.a.O., 1961, Titelblatt
- 120) a.a.O., (1976), 67
- 121) Barletta, R., a.a.O., 294
- 122) Cl. 216, 221, 254; drei frühe Stilleben: Cl. 38, 53, 55; Cl. 115, 232-239, 257A, B, 258; in Vallier, D., a.a.O., 1961, die Abb. 51
- 123) s. Anm. 122 zu den frühen Stilleben; hier wie auch bei dem Blumenstrauß auf dem Porträt (Kat.Ausst.München 1974) Nr. 75) zeigt sich eine Minutiösität, die Rousseau als Lehrer der Porzellanmalerei (u.a.) in der Association Philotechnique glaubwürdig macht.
- 124) s. Brief vom 5. Dezember 1907, in dem Rousseau einige seiner großen Werke nennt, in Garçon, M., a.a.O.; 1898 bietet Rousseau die "Schlafende Zigeunerin" seiner Heimatstadt Laval zum Kauf an, s. Cl. 112; positive Bewertung von Zeitgenossen: Redon (1887), Degas, (1888), Jarry (1894), Renoir (1901); in Certigny, H., a.a.O. (1961), 98, 100, 137, 142, 208 Literatur: Vallier, D., a.a.O. (1961); Boime, A., a.a.O., (1971); Certigny, H., a.a.O., (1971)
- 125) anspruchslose Bilder sind Cl. 41, 113, 178, 205A, 208
- 126) a.a.O., 1961, 142f; a.a.O., 302
- 127) Quorens quem devoret, La solitude, Deux Majesties, Abb. 8-10 in Boime, A., ebd.
- 128) Vallier, D., a.a.O., (1961), 38ff zur Weltausst.; Reise- und Familienjournalé: Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer; Le Magasin pittoresque; l'Univers illustré, Le Tour du monde; Journal pour tous; Delacroix, Barye, Frémiet, Gérôme

- 129) Soffici, A., Henri Rousseau, in La Voce, September 1910; Certigny, H., a.a.O., (1961), 455; Vallier, D., a.a.O., (1961), 142; Eichmann, I., a.a.O., 302
- 130) a.a.O., 75; sein Argument, das Mischen eines nur jeweilig einzelnen Farbtons "Grün" sei naiv, ist anzufechten
- 131) L'étrange bestiaire du Douanier Rousseau, in Arts, 15. 2.1961;dies., Das Geheimnis des Zöllners Rousseau, in Das Beste aus Reader's Digest, Oktober 1973, 185-193
- 132) s.oben Anm. 81
- 133) s. Karnevalsabend, Eine Jahrhundertfeier ..., Kundschafter, Kampf zwischen Tiger und Büffel
- 134) s. Anm. 131
- 135) Uhde, W., a.a.O., 1948, 16
- 136) a.a.O., 41
- 137) Hauser, A., Methoden moderner Kunstbetrachtung, München (1970), 95ff
- 138) Mühle, G., Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens, Grundlagen, Formen und Wege in der Kinderzeichnung, Berlin-Heidelberg-New York 1975, 143
- 139) Cooper, D., a.a.O., 1951, 56ff
- 140) s. Interview, a.a.O., 1910; s. 2. Kap., 1. Teil, 3. Abschnitt
- 141) nach Jung, C.G., Symbole der Wandlung, Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie, Zürich (1952); Krieg: das Pferd als Libidosymbol (470ff); Schlafende Zigeunerin: Löwe ebenso, (1964), Mond als Seelenort (549), Schlaf als zeitenthobene Ruhe (563), Wasser als mütterliches Symbol
- 142) s. 2. Kap., 3. Teil
- 143) s. Nezval, U., a.a.O.; 114ff; Jung, C.G., a.a.O.; die Gewalttat in den Tierkämpfen als Ausdruck eines sexuellen Aspekts oder eines erotischen Konflikts; Schlange als Symbol der Todesangst (760f)
- 144) a.a.O., 1927, 112
- 145) Faust, Ges. ausg., Leipzig 1942, Anhang S. 603 (an Eckermann, 2.3.1831)
- 146) Gradmann, E., Phantastik und Komik, Bern 1957;

- 147) Brion, M., Jenseits der Wirklichkeit, Phantastische Kunst, Wien-Stuttgart-Basel (1962), Kap. 1, (zu Rousseau 23-25); Dieckmann, H., Märchen und Symbole, Tiefenpsychologische Deutung orientalischer Märchen, Stuttgart (1977), 87, 24

Zum Schluß

- 1) Schmidt, G., a.a.O.; Dasnoy, J.-M., a.a.O.; Visser, M., a.a.O.;
- 2) s. Einführung, Anm. 9 und Einführungstext
- 3) Visser, M., a.a.O., 124f führt einen Brief Courbets aus dem Frühjahr 1864 an
- 4) Jakovsky, A., a.a.O., 1961; vorbereitend ist Chassé, Ch., a.a.O., 1947
- 5) Ziermann, H., a.a.O., entspricht Luquets Begriff vom "intellektuellen Realismus"; zu Rousseaus anderen Möglichkeiten s. 3. Kap., 2. Teil
- 6) Gans, L., a.a.O.; Insita-Beiträge 1972-73
- 7) s. 3. Kap., Anm. 1
- 8) s. IV. Kap.
- 9) Cl. 185, Pl. XXXIII; Cl. 194, Abb. 99 in Vallier, D., a.a.O., (1961); dazu noch Landschaft mit dem Luftschiff "Vaterland", Cl. 205A, Abb. 118 in Vallier; Angler, Cl. 208, Abb. 120 in Vallier
- 10) a.a.O., 305f
- 11) s. 3. Kap., Anm. 1
- 12) a.a.O., (1973), 168; Jakovsky, A., a.a.O., 1961

2. Literaturverzeichnis

- Adhémar, J., Populäre Druckgraphik Europas/Frankreich 15. bis 20. Jahrhundert, München 1968
- Alexandre, A., Le Salon des Indépendants, in Comoedia, 3. April 1909;

La vie et l'oeuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'octroi, in Comoedia, 19. März 1910
- Apollinaire, G., Le Douanier, in Les Soirées de Paris, 20, 15. Januar 1914 (richtiges Datum 1913 !), Slatkine Reprints, Genève 1971, T.II, 7-72

Les peintres cubistes, Méditations esthétiques, Paris 1913, hier Ausg. Genève 1950

Chroniques d'Art 1902-1918, Herg. v. L. C. Breunig (1960)
- Badt, K., "Modell und Maler" von Vermeer, Probleme der Interpretation, Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln (1961)

Eine Wissenschaftslehre der Kunst, Köln (1971)
- Barletta, R., Rousseau, gli illustratori e la vita moderna, in L'Arte moderna, Milano 1967, N. 8, Vol. I, 281-312
- Basler, A., Pariser Chronik, Henri Rousseau bei Paul Rosenberg, in Cicerone, XV, Jhg., 1923, Leipzig, September 1923, 839f

Le "Douanier" Henri Rousseau, in L'Art vivant 1926, 777ff

Henri Rousseau (sa vie-son oeuvre), Paris (1927)
- Bazin, G., La Guerre du Douanier Rousseau, in Bull. des Musées de France, April 1946, N. 2, 8f
- Bender, E., Die 24. Ausst. der Berliner Sezession, in Dt. Kunst und Dekoration, Bd. XXIX, Oktober 1911-März 1912, 283-294
- Berefelt, G., Symbol and Allegory, in Journal of Aesthetics, 28, 1969, 70, 201-212
- Bihalji-Merin, O., Die Malerei der Naiven, (Köln 1975), 1. Ausg. (1959)

- Bihalji-Merin, O., Naive Maler aus aller Welt, in Graphis, 18, 1962, 336-351
- Die Naiven der Welt, (Wiesbaden 1973), 1. Ausg. (1971)
- + L., Henry Rousseau, Leben und Werk, Köln (1976), 1. Ausg. (1971)
- Boime, A., The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, (New York 1971)
- Jean Léon Gérôme, Henri Rousseaus sleeping gypsy and the academic legacy, in Art Quarterly, 34, 1, 1971, 3-28
- Bouret, J., Henri Rousseau, (Herrsching 1974), 1. Ausg., Paris (1961)
- Brion, M., Jenseis der Wirklichkeit, Phantastische Kunst Stuttgart-Basel (1962), Kap. 1
- Burger, F., Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Gegenwart, München 1913
- Cabanne, P., Le Procès / en Mystification d'un Naif de Génie, in Arts, (Lettres, spectacles, musique), 15.2.1961
- Carrà, M., Metaphysical Art, London (1971)
- Certigny, H., La Vérité sur le Douanier Rousseau, (Paris 1961)
- Le Douanier Rousseau a-t-il peint le portrait de Pierre Loti ?, in L'information de l'histoire de l'art, 10, 1965, 39-42
- La Vérité sur le Douanier Rousseau (Addenda 1) Paris (1966)
- La Vérité sur le Douanier Rousseau, Le conseil municipal de Paris et les Artistes Indépendants (Addenda 2), Paris-Lausanne (1971)
- Le Douanier Rousseau et Frumence Biche, Paris-Lausanne (1973)
- Chassé, Ch., D'Ubu Roi au Douanier Rousseau, in Grande Revue, April 1923, 177-212
- Les défenseurs des fausses gloires - les amis du Douanier Rousseau, in Grande Revue, Mai 1924
- Dans les Couliisses de la gloire: d'Ubu Roi au Douanier Rousseau, Paris 1947

- Clarétie, J., Compte-rendu de procès, in Le Figaro,
10. Jan. 1909
- Cooper, D., Henri Rousseau: Artiste-Peintre, in Burl.
Mag., Juli 1944, 160-65
- Rousseau, Paris 1951(franz. dt.)
- Coquiot, G., Les Indépendants, Paris 1920
- Courthion, P., Henri Rousseau le Douanier, Genève 1944
- Der Urwald, in Du 1949, N.1, 17-20
- Henri Rousseau. Peintures, Paris (1956);
London (1974)
- Henri Rousseau, in L'Oeil, 1958, 46, 18-27
- A propos de l'oeuvre du Douanier Rousseau,
in XXe siècle, Nr. 36, Januar 1971, 154f
- Crespelle, J.-P., Les maitres de la Belle Epoque, Paris (1966)
- Dasnoy, J.-M., L'Exegèse de la Peinture naive, Bruxelles
(1970)
- Delaunay, R., Henri Rousseau le Douanier, in L'Amour de
l'Art, 1920, 228-230
- Dessins inédits de Rousseau, in Cahiers d'Art,
1, 1927, 32f
- Mon ami Rousseau, in Les Lettres françai-
ses, 7., 21., 28. August und 4. und 11. Sep-
tember 1952
- Descargues, P., Le Douanier Rousseau. Etude biographique
et critique, Genève 1972
- Dhainaut, P., Publications on world naive Art, in In-
sita 2, 1971, 141-43
- Dieckmann, H., Märchen und Symbole.Tiefenpsychologische Deu-
tung orientalischer Märchen, Stuttgart (1977)
- Dorival, B., Les étapes de la peinture française con-
temporaine Paris 1943 - 46, III. Bd.,
Depuis le cubisme
- Eberlein, K.K. Rousseau oder die Matrosenkunst, in Kunst-
chronik u. Kunstmarkt 35, 1926, 721-24
- Egger, C., Henri Rousseau - Ausst. in der Basler Kunst-
halle in Die Kunst, Mtsh. f. freie und an-
gewandte Kunst, 67. Bd., 1. Teil des 34. Jhg.,
München 1933, 225-29

- Ehlers, O., Sonntagsmaler. Das Bild des einfältigen Herzens (Herg. v. Ehlers), Berlin-Darmstadt (1956)
- Eichmann, I., Five sketches by Henri Rousseau, in Burl. Mag. 72, 1938, 300-307
- Einstein, C., Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyl. Kg., Bd. 16). Berlin 1926, 40-43
- Eldredge, C., The arrival of European Modernisme, in Art in America 1973, 61, N.4, 34-41
- Eliez, A., Le Lion et l'Homme des origines à nos jours, Paris 1967
- Fels, F., Propos d'Artistes, Paris 1925
- Fischkin, R., Cézanne, Rousseau, Picasso, in Bull. of the Inst. of Chicago, Vol. XX, Nr. 5, Mai 1926, 62-64
- Forges, M.-Th., Une source du Douanier Rousseau, in Art de France, 1964, 360f
- Francis, M.S., "The jungle" by Henri-Julien Rousseau, Gift of Hanna Fund 1949, in The Bull. of the Cleveland Mus. of Art, Vol. 36, November 1949, 170-77
- Friedländer, M.,J., Über die Malerei, München (1963)
- Gans, L., Naive Kunst, Begriffsbegrenzung und Grenzpunkte, in Kat. Ausst. Im Garten der Naiven, München 1970; auch in Galéria 2, Bratislava, 1972, 43ff
- Garçon, M., Le Douanier Rousseau accusé naif, Paris 1953
- Gauthier, M., Les Maitres populaires de la Réalité, 1937, in Masters of Popular Painting, Modern Primitives of Europe and America, in The Mus. of Mod. Art, New York, Reprint Edition 1966, 17-24
- Le Douanier Henri Rousseau, Paris (1949)
- Henri Rousseau, Paris 1956
- (Über art naif) Artikel in La Grande Encyclopédie Larousse 1975, 8346f
- Gerchouk, Y., in Insita 5, 1972, 163-65 (allg. zu Naiven)

- Giessen, J., Naive Malerei - gedeutete Wirklichkeit, in Die Kunst u. das Schöne Heim 66, 1968, 380-84
- Glaser, K., Die XXIV. Ausst. der Berliner Sezession, in Die Kunst, Juni 1912, 413-31
- Goldwater, R., Primitives in Modern art, New York (1967)
- Gordon, D.A., Experimental psychology and modern painting, in The Journ. of Aesthetics and Art Criticism., Vol. 9, 151, 227-43
- Gradmann, E., Phantastik und Komik, Bern 1957
- Grey, R., Souvenir de Rousseau, in Apollinaire, G., Les Soirées de Paris, 20, 1914 (1971), 66-68
- Henri Rousseau, Rom (1922)
- Henri Rousseau, Paris (1943)
- Grimod, J., La Bohémienne à Laval (lettre), in Le Petit Journal, 7. Januar 1935
- Griot, A., The Centenary of Henri Rousseau, in The Art Quarterly, Vo. VII, Nr. 3, 1944, 207-18
- Grohmann, W., Lexikonartikel in Thieme-Becker 1935, 113
- Guenne, J., La naïveté est-elle un art ?, in L'Art vivant, 1931, 7
- Haftmann, W., Die Malerei im 20. Jahrhundert, München (1954; (1973)
- Hausenstein, W., Mit einem Bilde von Henri Rousseau (Faschingsabend), in Die Kunst und das Schöne Heim, 48. Jhg. Nr. 3, Dezember 1949, 133f
- Herbst, A., Jeder ein Dürer - die Erben des Zöllners Rousseau und kein Ende ?, in Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, Frankfurt/Main (1974)
- Heß, W., Die große Abstraktion und die große Realistik, Jhb. für Ästhetik und allg. Kunstwiss., Bd. V, 1960, 7-32
- Hildebrandt, H., Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Potsdam 1924, 361-63
- Hofmann, W., Zeichen und Gestalt, Die Malerei des 20. Jahrhunderts; Frankfurt/Main (1957)
- Huyghe, R., La Peinture d'Instinct, in L'Amour de l'Art 1933, 185-88

- Huyghe, R., Histoire de l'art contemporain, La Peinture, Paris 1935 (Kap. VII)
- Ingamells, J., An image shared by Blake and Henri Rousseau, in The British Journ. of Aesthetics, 3, 1963, 346-52
- Italiaander, R., Marginalien zur naiven Kunst, in Die Kunst und das Schöne Heim 84, 1972, 89-93
- Janis, S., Book Review zu Rich, D.C., Henri Rousseau, New York 1942, in College Art Journ., Vol. 1, Nr. 4, New York 1942, 111f
- Jakovsky, A., Die naive Malerei in Frankreich, Zürich (1957) frz. Paris 1956
- La peinture naive française, in Kat. Ausst. Das naive Bild der Welt, Baden-Baden 1961, 20ff
- Le Douanier et les contrebandiers, in Jardin des Arts, Nr. 74, Juni 1961, 3-30
- Peintres naifs, Lexikon der Laienmaler aus aller Welt (engl., dt., franz.), Basel-Hamburg-Wien (1967)
- Le Douanier Rousseau savait-il peindre ?, in Médecine de France, Januar 1971, 16S.
- Les principes de l'art naif, in Galéria 2, Bratislava 1972, 65-71
- Limites de l'activité créatrice instinctive, in Galéria 2, Bratislava 1972, 52-58
- Vorwort zu Certigny, H., Le Douanier Rousseau et Frumence Biche, Paris-Lausanne (1973), (Literaturkritik)
- Jedlicka, G., Wege zum Kunstwerk (Der Zöllner Henri Rousseau 47-57), München 1960
- Der Zöllner Henri Rousseau, in Der Kunsthandel 52, 1960, H.4, 17-18
- Jourdain, F., A propos de quelques peintres autodidactes, in Arts de France, 2, 1946, 9-16
- Jung, C.G., Symbole der Wandlung, Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie, Zürich (1952)
- Kandinsky, W., Über die Formfrage, in Essays über Kunst und Künstler, Herg. v. Max Bill, Stuttgart 1955, 15-45

- Kat. Ausst. XXV. Biennale von Venedig, 1950 (Ehrensaal f. Rousseau), Vorwort von Pallucchini, R.
- La peinture naive du Douanier Rousseau à nos jours Knokke - Le Zoute 1958
- Das naive Bild der Welt, Baden-Baden 1961, (Frankfurt-Hannover), Bihalji-Merin, O.
- Zur Ausst. Gal. Charpentier, Paris 1961; Le Douanier Rousseau livre son secret, in Arts, (lettres, spectacles, musique), Nr. 808, 8-14. Februar 1961
- Le Monde des Naifs, Musée d'Art Moderne, Paris 1964, Vorwort von Bihalji-Merin, O.
- De l'usthof der naieven, Rotterdam 1964
- Im Garten der Naiven, München 1970
3. triennale Insitného umenia, Bratislava 1972
- La grande domenica, Rassegna internazionale dei Naifs, Milano 1974
- Die Kunst der Naiven - Themen und Beziehungen, München 1974, Bihalji-Merin, O.
- Keay, C., Henri Rousseau le Douanier, London 1976
- Kelemen, B., Notizen zur naiven Kunst, in Galéria 2, 1972, 98-106
- Kieser, R., Henri Rousseau, in Kunst und Künstler, ill. Mtschr. f. Kunst und Kunstgew., Jhg. XII, Berlin, Januar 1913, 218ff
- Knabe, P.E., Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf (1972)
- Koella, R., Der Triumph des freien Künstlertums. Zu einem Bild des Zöllners Rousseau, in Jedlicka, G., Eine Gedenkschrift, Zürich 1974, 115-26
- Kolle, H., Henri Rousseau, in Cicerone, Juli 1921, 371-84
- Küppers, P.E., Die Slg. Max Léon Flemming in Hamburg, in Cicerone, 1922, 3-15
- Laporte, P.M., Humanism and the contemporary Primitive, in Gaz. des Beaux-Arts, 1946, T. 29, 47-62
- Larkin, D., Rousseau, Darmstadt 1975

- Le Diberder, Y., Henri Rousseau, s'inspirait-il de photos et de gravures ?, in Arts (Beaux Arts, littérature, spectacles), 26. Dezember 1947, Nr. 148
- Légende dorée, La Légende dorée du Douanier Rousseau, A la memoire de Louis Cheronnet, Anima-teur de l'Art contemporain, in Médecines et peinture, Laboratoire Chantereau, Nr. 74, (1955)
- Le Pichon, Y., Les sources de Rousseau révélées, in Arts, (Lettres, spectacles, musique), 15.2.1961
- Le secret du Douanier Rousseau, in Elle, Nr. 790, 10. Februar 1961
- Das Geheimnis des Zöllners Rousseau, in Das Beste aus Reader's Digest, Oktober 1973, 185-93
- Lhote, A., Le Peinture, le Coeur et l'Esprit, Paris 1933
- Lo Duca, J.-M., Henri Rousseau dit le Douanier, Paris 1951
- Lonzi, C., L'"imagier nouveau" de Jarry, le "gentil Rousseau" d'Apollinaire, in Chefs-d'oeuvre de l'art, grands peintres, 14.-21.März 1967
- Luquet, G.H., Le dessin enfantin, Paris 1935
- Malraux, A., Stimmen der Stille, Baden-Baden (1956)
- Marini, R., Il problema di Rousseau le Douanier, in Emporium LVII, Nr. 8, Vol.CXIV, August 1951, 79-83
- Meister, - Meister der modernen Kunst, Das Museum of Modern Art, Herg. v. A. H. Barr jr., Mün-chen-Wien-Basel 1956, 11-15 (Cocteau zur Schlafenden Zigeunerin)
- Michailow, N., Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei, in Ztschr. f. Kunstgeschichte, H.5/6, 1935, 283-300
- Milliken, W.M., A painting by "Papa" Rousseau, in Bull. of the Cleveland Mus. of Art, 17th year, Ja-nuar 1930, Nr. 1,8-10
- Möbius, M.R., Henri Rousseau/Zum Selbstbildnis von 1890, in Cicerone, 1926, I.T., 179-93

- Morariu, M., Douanier Rousseau, Bucureşti, 1975
- Motte, M. de la, Naive -Kunst ?, in Kat. Ausst. Das naive Bild der Welt, Baden-Baden 1961, 162-166
- Naef, H., Henri Rousseau, in Graphis 1952, 8, 364-73
- "Der Traum", in Die Weltkunst, Jhg. 24, 1954, Nr. 19, 10
- Netter, M., Neuerwerbung einer Urwaldlandschaft, "Homage à Rousseau", in Schweizer Museen, H. 5/6, 1949, 101-108
- Nezval, V., Einführung zum Buch Henri Rousseau, Prag 1937, Insita 4, 1972, 108-16
- Niehaus, K., Gauguin en Rousseau (le Douanier), Paris-Amsterdam MCMXXVIII
- Olivier, F., Picasso et ses amis, Paris 1933
- Okrucký, J., Two monographs on Rousseau, in Insita 2, 1971, 147-50, (Bouret, Bihalji-Merin)
- Pallucchini, R., Henri Rousseau (Bildkommentare von A. Werner), Milano 1958
- Perruchot, H., Le Douanier Rousseau, Revue de la Méditerranée, Januar-Februar 1954, 22-38
- Le Douanier Rousseau, Paris (1957)
- Pevsner, N., Pioneers of the modern movement, London 1936, 83-86
- Podestà, A., Henri Rousseau, in Emporium, LVI, Nr. 7, Vol. CXII Juli 1950, 11-16
- Raynal, M., Le "Banquet" Rousseau, in Apollinaire, G., Les Soirées de Paris, 20, 15. Januar 1914 (1971), 69-72
- Read, H., The meaning of art, London 1955 (210ff)
- Bild und Idee, Köln (1961)
- Revel, J.F., Trois ouvrages sur Rousseau (Certigny, Vallier, Bouret), in L'Oeil 84, Dezember 1961, 77-78
- Rich, D.C., Henri Rousseau, New York, 1942
- Henri Rousseau, New York (1946)

- Richter, I. A., (zur Ausst. 1942 im Mus. of Mod. Art),
in College Art Journ., Vol. 1, Nr. 4, 1942,
107ff
- Roberts, K., Henri Rousseaus Tropical storm with tiger;
a major addition to the Nat. Gall. Collect.,
in Burl. Mag., 115, Februar 1973, 135f
- Roh, F., Ein neuer Henri Rousseau. Zur kunstgeschicht-
lichen Stellung des Meisters, in Cicerone,
Leipzig 1924, 713-16
- Nachexpressionismus. Magischer Realismus,
Probleme der neuesten europäischen Male-
rei, Leipzig 1925
- Zum Begriff der Laienkunst, Malerei eines
Matrosen, in Cicerone 17, 1925, 470ff
- Henri Rousseaus Bildform und Bedeutung
für die Gegenwart, in Die Kunst, Mtsh. f. frei
und angewandte Kunst, 55. Bd., XXXXII, Jhg.,
München 1927, 105-114
- Das naive Bild der Welt, in Das Kunst-
werk XV, 1961, 28-33
- Einige Gedanken zur Laienkunst, in Kat.
Ausst. Die Welt der naiven Malerei, Salz-
burg 1964
- (zu Bihalji-Merin 1971), in Das Kunstwerk
26, Januar 1973, 76f
- Rosselet, A. u. J., Katalog des malerischen Werkes von Henri
Rousseau, in Bouret, J., Henri Rousseau,
Herrsching (1974), vorh. Ausg. Paris 1961
- Rousseau, H., Autobiographie 1895 für "Portraits du
prochain siècle" bei Girard-Coutance (nicht
veröffentl.), in Kat. Ausst. Henri Rousseau,
le Douanier, Paris, Musée d'Art moderne 1944;
Shattuck, R., Die Belle Epoque, München 1968,
(1955)
- La Vegeance d'une Orpheline Russe, Drama
in 5 Akten, 19 Szenen, herg. v., Cailler,
P., Genève, 1947;
- Un Voyage à l'Exposition de 1889, Vaude-
ville in 3 Akten, 10 Szenen, herg. v. Tzara,
T., Genève 1947
- Briefe, Gedichte und Dokumente bei Apolli-
naire, G., Les Soirées de Paris, 20,
15. Januar 1914

- Rousseau, H., Briefe an den Untersuchungsrichter, in Garçon, Le Douanier Rousseau accusé naïf, Paris 1953
- Gedichte, Titel, Theaterauszüge, Briefe und Dokumente bei Tzara, T., Henri Rousseau - Dichtung und Zeugnis, Herg. v. P. Schifferli, Zürich (1958)
- Russell, J. London gains a tiger, in Art, Nr. 72, Februar 1973, 76f
- Salmon, A., Henri Rousseau, in Revue de France, 1. August 1922
- Henri Rousseau, dit le Douanier, Paris 1927
- Un peintre naïf. Le souvenir du Douanier, in Jardin des Arts, Nr. 6, 1955, 376-82
- Henri Rousseau, Paris (1962)
- Schmidt, G., Was ist ein "peintre naïf" ?, in Kat.Ausst. Das naive Bild der Welt, Baden-Baden 1961, 13-16
- Schmits, C., Sur la "maladresse" de l'art naïf, in Galéria 2, 1972, 136-39
- Situation de la peinture naïve, in L'information d'histoire de l'art, 20e Année, Jan., Febr. 1975, Nr. 1, 36.40
- Sedlmayr, H., Das große Reale und das große Abstrakte, in Wissenschaft und Weltbild, März 1955
- Pieter Brueghel, Der Sturz der Blinden, Paradigma einer Strukturanalyse, in Hfte. d. Kunsthist. Sem. der Uni. München, 2, 1963
- Seele, H., Das Genie aus fremder Herkunft, Zu Henri Rousseau Leben und Werk, in Der Kunsthandel, 62,4,1970, 16-19
- Shattuck, R., Die Belle Epoque. Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885-1918, München 1968; (London 1955)
- Sigerist, D., Die Raumauffassung in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, Zürich 1964(116f)

- Soffici, A., Henry Rousseau, in La Voce 1910;
in Certigny, H., La vérité sur le Douanier Rousseau, (Paris 1961), 452ff
- Soupault, Ph., La Légende du Douanier Rousseau, in L'Amour de l'Art 1926, 333-37

Henri Rousseau, Le Douanier, Paris (1927)

Henri Rousseau, le Douanier, Genève 1948

La prétendue naïveté du Douanier Rousseau rejoint la vision des maîtres du XVe siècle, in Connaissance des Arts, 77, 1958, 68-75
- Sterling, Ch., La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours,, Paris (1959), 113f
- Sweeney, J. J., Review zur Ausst. 1942 im Mus. of Mod. Art, in College Art Journ., Mai 1942, Vol. 1, Nr. 4, 108-10
- Tillim, S., Review zu Shattucks Banquet Years, in College Art Journ., 19, Nr. 2, Winter 1959/60, 198-201
- Tkáč, St., Herg. v. Insita, Bull. insitného umenia, H. 1-6 (bisher), 1971-73 (eig. Beitr.)

Herg. v. Galéria, Zborník Slovenskej národnej galérie

Instead of an Introduction, in Insita 1, 1971, 14-17
- Tzara, T., Vorwort zu "Une visite à l'Exposition de 1889" Genève 1947

Henri Rousseau - Dichtung und Zeugnis, Herg. v. P. Schifferli, Zürich (1958)

Le rôle du temps et de l'espace dans l'oeuvre du Douanier Rousseau, in Art de France II, 1962, 323-26
- Uhde, W., Henri Rousseau, Paris 1911

Henri Rousseau, Düsseldorf 1914

Henri Rousseau, Dresden 1921 (erw. Ausg.)

Henri Rousseau, in Dt. Kunst und Dekoration, Bd. XLVII, Oktober 1920 - März 1921, 17-25

Picasso and the French Tradition, Paris 1928

- Uhde, W., Henri Rousseau et les Primitifs modernes, in L'Amour de l'Art, 1933, 189-96 und in Huyghe, R., Hist. de l'art contemporain, 189-96
- Fünf primitive Meister (Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine), Zürich (1947)
- Rousseau (le Douanier), Bern 1948
- Valentiner, W., Expressionism and abstract painting, in Art Quarterly, Vol. IV, Nr. 3, Sommer 1941, 216
- Vallier, D., Henri Rousseau, Köln (1961)
- Le Canapée rouge du Douanier, in XXe siècle, Nr. 26, Januar 1965, 49-52
- Tout l'oeuvre peint de Henri Rousseau, Documentation et cataloguerai sonné, Paris (1970); vorher Herg. v. Artieri, G., L'opera completa di Rousseau Doganiere, Milano (1969)
- L'emploi du pantographe dans l'oeuvre du Douanier Rousseau, in Revue de l'Art, 1970, 7, 90-97
- Une lettre, in XXe siècle, Nr. 37, Dezember 1971, 177f (Antwort auf Courthions Kritik)
- Veronesi, G., Henri Rousseau, in Emporium, LXVII, 4, 1961, 147-52
- Visser, M., Some Social Aspects of Naive Art, in In-sita 3, 1972, 123ff
frz. in Galéria 2, 1972, 162ff
- Vollard, A., Souvenirs d'un marchand de tableaux, Paris 1959
- Waldemar-George, Le miracle de Rousseau, in Les Arts à Paris, Juli 1931, 3-11
- Warnod, J., Le Bateau-Lavoir 1892-1914, Paris 1975
- Wehle, H., B., A picture by Henri Rousseau, in Bull. of the Metropol. Mus. of Art, Vol. XXXIV, 1939, Nr. 3, 64f
- Werner, A., Henri Rousseau, Amsterdam 1956

- Werner, K., Henri Rousseau und die Entdeckung der neuen Malerei, in Bildende Kunst 1973, 21, Nr. 10, 498-501
Henri Rousseau, Berlin 1976
- Wilenski, R.H., Modern French painters, New York, 1940, 81
- Williams, S., (Rezension zu Certigny, H., Paris 1961), in Art and Artists 7, Dezember 1972, 54
- Zervos, Ch., Henri Rousseau et le sentiment poétique, in Cahiers d'Art, 9, 1926, 227-36
Henri Rousseau, Paris 1927
- Ziermann, H., Der Fall Henri Rousseau, in Kunstwerk 9, XII, 1959, 3-13
- Ztschr. Galéria 2, Zbornik Slovenskej národnej galérie, Insitné umenie sympózia 66-69, Bratislava 1972, Herg. v. St. Tkáč
Insita, Bull. insitného umenia, Bratislava 1971-73, (bisher H. 1-6), Herg. v. St. Tkáč
Jardin des Arts, Nr. 79, Juni 1961

L e b e n s l a u f

Als Tochter des Malers und Bildhauers Kurt Stabenow und der Malerei Ursula Stabenow wurde ich, Cornelia Stabenow, am 29. 4. 1950 in Bamberg geboren. Nach dem Besuch der Volksschule bis 1960 und des Eichendorff-Gymnasiums, des Neusprachlichen und Sozialwissenschaftlichen Gymnasiums für Mädchen in Bamberg studierte ich vom Wintersemester 1969/70 bis zum Sommersemester 1971 an der Universität Erlangen die Fächer Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Neuere Deutsche Literaturwissenschaft. Die genannte Fächerverbindung führte ich an der Ludwig-Maximilians-Universität München weiter und schloß im Februar 1978 mit vorliegender Arbeit ab.

Bei folgenden Dozenten habe ich Lehrveranstaltungen besucht:

Bauer, Behling, Bielefeld, Braunfels, Dencker, Eppelsheimer, Frühwald, Fülleborn, Graeve, Grassi, v. Heydebrand, Homann-Wedeking, Huse, Kanzog, Knappe, Kron, Kuhn, Lieb, Motekat, Müller-Seidel, Oettinger, Piel, Reschke, Richter, Ricklefs, Sauerländer, Scharfschwerdt, Scheibler, Sengle, Steingräber, Timofiewitsch, Voretzsch, Wölfel, Zanker, Züchner.

